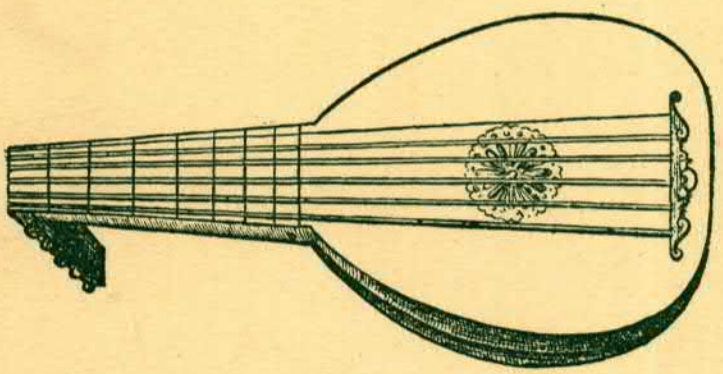
GUILLAUME MORLAYE

PSAUMES DE PIERRE CERTON RÉDUITS POUR CHANT ET LUTH

1554



CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PSAUMES

de Pierre CERTON

réduits pour chant et luth par

Guillaume MORLAYE

LES LUTHISTES

COLLECTION

LE CHŒUR DES MUSES

publiée sous la direction de Jean JACQUOT

Ont paru dans cette collection des recueils d'études sur les sujets suivants :

MUSIQUE ET POÉSIE AU XVI^e^ SIÈCLE;

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE DE LA RENAISSANCE;

LA RENAISSANCE DANS LES PROVINCES DU NORD;

LES FÊTES DE LA RENAISSANCE.

Sont en préparation des monographies sur :

LA MUSIQUE DE SCÈNE DE LA TROUPE DE SHAKESPEARE,
étude et édition critique par John P. CUTTS.

LA REPRÉSENTATION D'« EDIPO TIRANNO » AU TEATRO OLIMPICO (1585), étude et édition critique par Leo SCHRADE de la traduction par O. GIUSTINIANI de l'*Œdipe roi* de Sophocle, avec les chœurs mis en musique par Andrea GABRIELI.

Et dans la série « Les Luthistes » :

LE LUTH ET SA MUSIQUE (Inventaire et dépouillement des sources — Problèmes de transcription);

MUSICK'S MONUMENT, de Thomas MACE, reproduction en fac-similé avec une étude par Jean JACQUOT et une transcription de la tablature en notation moderne par André SOURIS.

ainsi que les Œuvres d'Adrian Leroy, d'Albert de Rippe, de Domenico Bianchini et des Luthistes français du XVII^e^ siècle.

Dépôt légal. — 1^re^ Edition — 3^e^ trimestre 1957.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright by
Centre National de la Recherche Scientifique

GUILLAUME MORLAYE

Psaumes de Pierre Certon réduits pour chant et luth

Introduction historique
par François LESURE

Transcription et commentaire
par Richard de MORCOURT

★

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
13, Quai Anatole-France — PARIS (VII[e])
MCMLVII

TABLE DES MATIÈRES

Introduction historique, par François LESURE 7
Commentaire musical, par Richard de MORCOURT 15
Notes critiques 21

Psaumes de Certon-Morlaye

1. *Domine ne in furore tuo* (Psaume VI) 25
2. *Beati quorum* (Psaume XXXII) 28
3. *Exultate justi in Domino* (Psaume XXXIII) 31
4. *Verba mea* (Psaume V) 36
5. *Quare fremuerunt reges* (Psaume II) 39
6. *Usque quo Domine* (Psaume XIII) 45
7. *De profundis* (Psaume CXXX) 48
8. *In exitu Israel* (Psaume CXIV) 52
9. *Domine exaudi orationem meam* (Psaume CXLIII) 56
10. *Super flumina Babylonis* (Psaume CXXXVII) 60
11. *Deus noster refugium et virtus* (Psaume XLVI) 64
12. *Nunc dimittis* (Cantique de Siméon) 69
13. *Domine quid multiplicati sunt* (Psaume III) 72

Appendice 75

INTRODUCTION HISTORIQUE

par François LESURE

Des deux musiciens dont la présente édition nous restitue l'œuvre, l'un, Pierre Certon — l'auteur des psaumes originaux à quatre voix — est bien connu comme le plus prolifique des compositeurs français du XVI[e] siècle (1); l'autre — qui adapta ces psaumes pour une voix avec accompagnement de luth — est presque un inconnu.

Malgré les lacunes encore considérables de notre documentation, la personnalité de Guillaume Morlaye apparaît cependant avec un relief assez étonnant (2). On ne sait rien de lui avant 1541. Il était alors établi à Paris, rue de Bièvre, avec sa femme Claude Crozon. Bien qu'il se déclare « marchand bourgeois de Paris », il était assez connu comme musicien pour qu'un tisserand de Pontoise lui confie son fils de douze ans afin qu'il lui apprenne pendant trois années à jouer de la viole et du luth (actes notariés d'août 1541 et mars 1543) (3). Le qualificatif de Morlaye peut déjà s'expliquer par le commerce de luths et de cordes auquel on le voit se livrer en 1545 avec un certain Michel de Castellas (4). Mais notre luthiste était un homme d'affaires dont les activités étaient d'une envergure qui surprend chez un artiste :

— en 1548 on le trouve mêlé à une entreprise de traite des noirs au Sénégal et aux Antilles, comme fondé de pouvoir de Blaise Fruictier, seigneur de Croissant, lequel frêtait deux navires qui devaient aussi rapporter des produits exotiques ;

— en 1549 il prête de l'argent au célèbre graveur Pierre Millan, et en octobre reçoit en gage de celui-ci, toujours à court d'argent, onze planches gravées comme garantie de la somme dûe;

---

(1) Voir sur sa carrière et son œuvre la notice de *MGG*, t. 2.

(2) En dehors de quelques mentions dans les ouvrages de Bovet, Douen, M. Brenet, La Laurencie, G. Reese, la seule étude biographique concernant Morlaye est celle de J. G. Prod'homme, *G. Morlaye éditeur d'Albert de Rippe, luthiste et bourgeois de Paris*, dans *Revue de musicologie*, nov. 1925, qui utilise principalement l'ouvrage de Coyecque cité ci-dessous.

(3) E. Coyecque, *Recueil d'actes notariés...*, I, 1905, pp. 336-337.

(4) *Ibid.*, II, 1924, p. 97. En 1552 il se dira « marchand et joueur d'instruments ».

— en juin 1551 Morlaye n'est pas encore remboursé après la mort de Millan et est en rapport avec François Clouet pour une raison semblable;

— en mars 1553 est passé contrat entre René Boyvin, autre illustre graveur, et Morlaye, qui lui demande d'achever à son domicile, moyennant 69 livres tournois, deux planches laissées sans doute inachevées par Millan : « Clélie » et « La Nymphe de Fontainebleau » (5).

Revenons au luthiste, qui se présente d'abord comme un disciple du grand Albert de Rippe et paraît considérer comme un devoir la publication des œuvres du maître, mort en 1551. Selon le privilège d'impression qui lui fut délivré pour dix ans le 13 février 1552 (n. st.), « nostre bien amé maistre Guillaume Morlaye, joueur de leut, demourant en nostre ville de Paris ... à grands frais et mises, soing et diligence, ...auroit depuis vingt ans en çà, et dès sa jeunesse, recouvert les œuvres de feu maistre Albert de Rippe de Mantoue, nostre joueur de leut ordinaire, contenant les dites œuvres plusieurs motetz, chansons, gaillardes, pavanes, fantasies reduictz en tabulature de leut... ».

Morlaye pouvait donc avoir alors de 35 à 40 ans, si l'on admet qu'il avait commencé à collecter les œuvres de Rippe entre 15 et 20 ans.

Cette même année 1552, dès avril, il s'entend avec l'imprimeur Michel Fezandat, ancien associé de Granjon (6), pour la publication des tablatures d'Albert, au chiffre considérable de 1 200 exemplaires. Le contrat entre les deux hommes prévoit aussi la publication des œuvres de Morlaye lui-même, alors que le privilège avait été accordé nommément à Rippe... « avec autres œuvres de plusieurs bons autheurs » et, en termes encore plus vagues, pour « autre tabulature de guyterne ou espinette » (7).

En fait, il devait sortir de ce contrat :

— en 1552 le *1er livre de tabulature de leut* de Rippe, le seul qui fut mis en vente conjointement chez Fezandat et Morlaye et qui débute par une dédicace de Morlaye au roi Henri II; le *4e livre ...en tabulature de guyterne et au jeu de la cistre* de Morlaye « et autres bons autheurs »; le *1er livre de tabulature de leut* de Morlaye et « autres bons auteurs »;

— en 1553 le *Second livre ... en tabulature de guiterne* de Morlaye;

— en 1554 les *2e, 3e et 4e livre de tabulature de leut* de Rippe et le *1er livre de Psalmes mis en musique par Pierre Certon... reduitz ...par Me G. Morlaye*, qui est l'objet de la présente publication;

(5) Y. Metman, *P. Millan, graveur de l'Ecole de Fontainebleau*, dans *Beaux Arts*, 1er août 1941, art. réédité dans J. Levron, *R. Boyvin*, Angers, 1941, pp. 53-57.

(6) F. Lesure, *Fezandat* et *Granjon*, dans *MGG*, t. 4 et 5. J'ignorais au moment de la rédaction de ces articles que Fezandat n'avait pas attendu Morlaye pour publier en 1551 le 3e livre de guitare de S. Gorlier et que le 1er livre de guitare de Morlaye lui-même fut publié l'année suivante, du temps de l'association avec Granjon.

(7) E. Coyecque, *ouv. cité.*, II, 480, et J.G. Prod'homme, *art. cité.*

— en 1555, le *5e livre de tabulature de leut* de Rippe;

— en 1558 le *6e livre de tabulature de leut* de Rippe et les 2e et 3e livres de luth de Morlaye.

Nous n'avons encore rien dit de l'appartenance religieuse de Morlaye et de son œuvre. Il est malheureusement impossible de conclure d'une manière définitive à ce sujet — et c'est le cas de tous les musiciens du XVIe siècle auteurs de psaumes, sur lesquels manquent par trop les renseignements biographiques, à une époque où le point de rupture entre les partis religieux n'est pas encore marqué avec précision.

D'un côté, Morlaye utilise, non pas une version polyphonique d'après la stricte mélodie calviniste, mais la version de P. Certon, l'un des musiciens les plus officiels, maître de la Sainte-Chapelle, qui mourut en 1572 sans avoir jamais penché apparemment vers la Réforme, bien que, comme on le verra plus loin, il se soit largement inspiré du chant de Genève. Si, comme il paraît, c'est lui qui réunit les deux anthologies de psaumes et chansons spirituelles parues chez Fezandat en 1552 (8), on voit bien qu'il ne fait pas appel aux musiciens les plus « engagés », comme Goudimel. De même, la dédicace du 1er livre de Rippe qu'il adresse à Henri II ne contient aucune allusion condamnant ces « chansons lascives » que les amis du groupe genevois ont pris pour cible (9).

Mais, en revanche, les relations de Morlaye avec P. Millan et R. Boyvin lui font côtoyer des sympathisants de la religion nouvelle, et plus nettement encore, les rapports d'amitié qu'il entretint avec Jacques Grévin et qui jusqu'à présent n'ont pas été relevés sont significatifs. A deux reprises ce poète et dramaturge a adressé des vers à Morlaye : un sonnet du premier livre de la *Gélodacrie* et une longue ode, tous deux contenus dans l'édition de 1560 de *L'Olimpe*, recueil où les sympathies protestantes de l'auteur sont ouvertement déclarées. Voici la première de ces deux pièces et d'importants extraits de la seconde :

Morlaye, le seul bien que l'on peult sainctement
Attendre du grand Dieu qui les saisons tempere,
Et que nous luy devons par une humble prière
Demander de bon cueur tousjours devotement.
Ce seul bien, mon Morlaye, est vivre librement,
Et de corps et d'esprit, et d'une vie entiere
Servir à son prochain comme d'une lumière,
Et d'un conseil chrestien s'il se voit en tourment.
Nostre Dieu t'a donné le moyen de cognoistre

(8) Le privilège en est en effet celui de Morlaye et non celui de Fezandat.
(9) O. Douen, (*C. Marot et le Psautier huguenot*) rejette, du reste, Morlaye du groupe des musiciens calvinistes. La dédicace à Henri II est rééditée dans l'article de Prod'homme.

Les dons spirituels desquels il t'a doué.
Or je ne te sçauroy désirer davantage
En estreines, sinon que de ton beau lignage
Soit tousjours ce grand Dieu en ses œuvres loué (10).

« LE LUT,

A Guillaume de la Morlaye

ODE VII

Je feroy tort à mes vers,
A ma muse et à mon livre,
Qui ja désireux de vivre
Se décele à l'univers;
Je feroy tort à sa gloire,
Et n'est celuy qui ne fust
Envieux de ma mémoire,
Si voulant parler du lut,
Je ne donnoy la couronne
A celuy qui mieux façonne
A l'accord et au doux son
Une mielleuse chanson
. . . . . .
Aussy moy que la douceur
D'une fureur bien plus douce
Enflamme contraint et poulse
Aux grandeurs de la grandeur,
Qui veult que hardy j'essaye
De chanter un doux accord
Je te vanteray, Morlaye;
Autrement je feroy tort
A nostre France qui ore
Bien heureuse se redore,
Et seule se peult vanter
De t'avoir sceu allaiter.
A toy, race d'Apollon
Je veux consacrer cest hymne,
A toy que j'ay trouvé digne
Tant du présent que du nom.
Sus donc ma Muse, ma cure,
Mon soing, mon bien, mon confort,
Sus hardie qu'en mesure
Ce lut vangé de discord;

(10) *L'Olimpe*, Paris, 1560, p. 106.

Dites moy la sympathie
Des fredons et l'harmonie,
Qui si souvent au besoing
Charment mes maux et mon soing

. . . . . .

O deux et trois fois heureux
Gentil lut, si tu veux faire
Que ta chanson puisse plaire
A ce cueur tant rigoureux,
A cest œil qui tient ma vie
Ainsi qu'un tirant cruel
Entre les mains asservie
D'un faux espoir perennel;
Si tu fais aussi que j'aye
Ceste faveur que Morlaye
Vueille dire asseurément
Que j'ay joué doucement

. . . . . .

Je diray comme les dieux
D'une prévoyance sage
Te donnerent en partage
A cell' qui te cognoist mieux,
Et qui retrayant du père
La sagesse et la grandeur,
Retrait aussi de la mère
La grace et le noble cueur;
C'est, gentil lut, Anthoinette
Qui d'une main plus parfaicte
Que n'ont faict tous les ayeux,
T'eslève jusques aux cieux

. . . . . .

Va donc, mon lut, tout joyeux
Va t'en vers celle delivre,
Qui peult bien te faire vivre
Jusque aux ans de nos neveux;
Et comme tu scais bien faire,
Tout humble présente toy
Premièrement à son père,
Présente mon cueur, ma foy,
Et ma Muse, afin que j'aye
Telle faveur de Morlaye
Que contre mortelz excès
Tu puisse vivre à jamais (11) ».

(11) *Ibid.*, pp. 164-169.

On apprend ainsi que Grévin s'était épris de la fille de Morlaye, Antoinette, et que « devant l'huis de sa rebelle », il passait « mainte et mainte nuicts », chantant en s'accompagnant au luth. La jeune fille avait hérité des talents d'interprète de son père et Grévin lui adressa à elle-même des vers que l'on recueille également dans le premier livre de la *Gélodacrie* (12) :

« Anthoinette je vous donne
Des vers pour une chanson,
Et si d'avanture au son
De vostre lut je m'estonne,
Pensez, pensez fermement
Que ce n'est point l'instrument
Qui me point et m'esguillonne,
Charmant mon affection,
Mais bien la perfection
De la dame qui le sonne ».

On ignore tout des dernières années de la vie de Morlaye.

***

Jusqu'à une époque toute récente on n'avait retrouvé aucun exemplaire des psaumes polyphoniques de Pierre Certon. A la suite de la découverte d'un recueil non catalogué de la collection Rothschild à la Bibliothèque nationale (13), on connaît maintenant la partie de tenor des *Cinquante Pseaulmes de David, mis en musique, à quatre parties par M. Pierre Certon, maistre des enfans de la saincte Chapelle de Paris...* (Paris, Le Roy et Ballard, 1555). Bien que cette édition ne soit pas celle qui servit à Morlaye et que l'on n'y indique pas qu'il s'agit d'une réédition, cette trouvaille permet d'accroître sensiblement la valeur comparative de cette publication, car elle nous met bien en présence du tenor de la version utilisée par le luthiste. Quant à l'édition originale (perdue) des psaumes polyphoniques de Certon, plusieurs musicologues, à la suite de Fétis, en ont fixé la date à 1546 (14) ; contrairement à ce qu'affirme R. Eitner, cette édition ne se trouve pas à la Bibliothèque de Münich (15).

Si l'on veut justifier l'adaptation par Morlaye de ces psaumes, il suffit de rap-

(12) *Ibid.*, p. 109.
(13) F. Lesure et G. Thibault, *Bibliographie des éditions d'A. le Roy et R. Ballard*, 1955, p. 64.
(14) M. Brenet, *Les musiciens de la Sainte Chapelle*, 1910, p. 333; L. de La Laurencie, *Les luthistes*, 1928, p. 55.
(15) *Quellen Lexikon*, II, art. « Certon ». Vérification faite, il n'existe à la Bibliothèque de Münich que la réduction par Morlaye des Psaumes de Certon dans l'édition de 1554 par M. Fezandat. Eitner n'a pas repris, du reste, cette information de l'article « Morlaye ».

peler la vogue, tôt dans le XVI[e] siècle, du chant accompagné au luth. Son entreprise répondait déjà au vœu de Marot qui recommandait de jouer au luth « sainctes chansonnettes » ; elle pouvait même être approuvée par les calvinistes, non pas à l'usage du culte mais « pour s'esjouir en Dieu, particulièrement es maisons », pourvu que « le chant duquel on use en l'Eglise demeure en son entier, comme s'il estoit seul », ainsi que l'écrit Goudimel en tête de l'édition des psaumes de 1565. Ce ne fut le cas ni de Certon ni de Morlaye, mais le principe de l'adaptation restait justifiable.

Cette pratique était si courante que le malheureux Anne Du Bourg, avant d'être supplicié en place de Grève, le 23 décembre 1559, chantait dans sa cellule de la Bastille des psaumes pour voix et luth (16), que l'on pourrait croire avoir été ceux de Certon-Morlaye si cette version n'avait été précédée par un recueil paru en 1552, le *Tiers livre de tabulature de luth, contenant vingt et un Pseaulmes* d'Adrian le Roy (17).

Voici la description bibliographique de l'ouvrage de Morlaye, dont il existe actuellement deux exemplaires, à la Bibliothèque royale de Bruxelles (fonds Fétis) et à la Bayerische Staatsbibliothek :

PREMIER LIVRE DE PSAL-/MES MIS EN MVSIQUE PAR MAISTRE PIERRE/CERTON, MAISTRE DES ENFANS DE LA SAINCTE CHAPELLE A PARIS./ REDUITZ EN TABULATURE DE LEUT PAR MAISTRE GUILLAUME MORLAYE, RESERVÉ LA PARTIE DU / DESSUS, QUI EST NOTÉE POUR CHANTER EN IOUANT / A PARIS / DE L'IMPRIMERIE DE MICHEL FEZANDAT, AU MONT SAINCT HILAIRE, A L'HOSTEL D'ALBRET / 1554 / AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Ce n'est pas sans quelque surprise que l'on constatera, en examinant la trancription, l'indépendance relative de Morlaye vis-à-vis du texte de Marot aussi bien que des originaux (présumés) de Certon et, *a fortiori*, des mélodies calvinistes.

Sans pousser à fond l'étude des psaumes dans leurs différentes éditions, de 1539 à 1554, on note chez le luthiste des versions littéraires qui ne se rencontrent dans aucune édition connue (18), certaines purement orthographiques (19), d'autres plus

(16) J. VIÉNOT, *Histoire de la Réforme française*, I, 1926, p. 296.

(17) Voir sur ces psaumes R. de MORCOURT, *A. le Roy et les psaumes pour luth*, dans *Annales musicologiques*, III, 1955, pp. 179-211.

En France, si l'on excepte les huit Psaumes de l'*Instruction* pour le luth de 1567, il faut attendre 1625 pour rencontrer un recueil de psaumes accompagnés : Denis Caignet fit paraître cette année-là, 50 Psaumes pour luth mais dans la traduction, cette fois, de Desportes. En Angleterre le premier psautier avec luth est celui de Richard Alison en 1559. Cf. C. SPRAGUE SMITH, *Religious music and the lute*, dans *Guitar Review*, 1949, n° 9, pp. 31-32.

(18) M. P. Pidoux prépare une édition critique du psautier calviniste (à paraître en 1957 chez Bärenreiter-Verlag, Kassel). Qu'il soit remercié ici pour l'aide qu'il a bien voulu nous apporter à propos des variantes littéraires et musicales de Certon-Morlaye.

(19) Par exemple : N° 5, ps. II, entreprinse; N° 7, ps. CXXX, ennuitz, oreille ; N° 11, ps. III, donc.

caractéristiques (20). Plus intéressantes sont encore, si l'on aborde la musique elle-mêmes, les libertés prises par Morlaye envers les psaumes de Certon. Ces derniers posent déjà des problèmes ardus de concordances avec les mélodies données du chant strasbourgeois et genevois. Nous n'avons pas ici à les examiner en détail (21), mais la comparaison sera aisée à faire grâce à la constante mise en parallèle de la tablature de Morlaye avec le tenor de Certon, que fournit la présente édition, grâce aussi à l'appendice qui donne les mélodies correspondantes du chant calviniste usuel.

On peut négliger quelques différences de détail entre le ténor de Certon et celui que l'on retrouve sous la tablature de Morlaye, mais d'autres dénotent la personnalité et la volonté du transcripteur; ainsi Morlaye ampute le début du psaume 33, qui évite au luth une entrée en imitation avec le chant. Enfin et surtout le luthiste (ou Certon, si la première édition de ses Psaumes n'est pas conforme à celle de 1555) a refait le Psaume 3, le dernier de son livre (n° 13), dans lequel le ténor n'intervient qu'à la première et à la troisième double strophe.

(20) Par exemple : N° 8, ps. 114, « Judas fut faict *le sainct peuple* de Dieu » (au lieu de « Juda fut faict la grand gloire de Dieu »); « par la juste clémence tienne », version commune à Certon et à Morlaye.

(21) Quoique Certon recueille ou rejette assez librement le chant donné, les rapports entre les mélodies de Strasbourg (éd. de 1539 à 1548) ou de Genève (1542-1543) avec celles du maître de la Sainte-Chapelle sont certains dans les deux tiers des cas environ. M. Pidoux nous signale au moment de mettre sous presse que les superius du 1er livre d'A. de Mornable (1546) est identique à celui de Certon-Morlaye pour les psaumes 3, 46, 114, 143 et pour le Cantique de Siméon; et que, d'autre part, tous les superius (le ps. 3 excepté) du même livre de Mornable correspondent aux tenors des 50 psaumes de Certon de 1555.

COMMENTAIRE MUSICAL

par Richard de MORCOURT

La chanson française, où joue si souvent l'imitation, avec la fluidité de chacune de ses parties, et la valeur propre de son superius, avait pu se prêter au jeu d'instruments divers. En détacher le dessus et réunir les deux ou trois autres parties légèrement ornées pour les confier au luth avait tenté plus d'un musicien : la *Très Brève et familière introduction* de Pierre Attaingnant (1529) et l'*Hortus Musarum* de Pierre Phalèse (1553) sont des exemples intéressants de cette pratique (1). Les cadences du *dessus* ne sont pas celles d'une mélodie première, mais l'ensemble reste homogène.

Lorsque Guillaume Morlaye entreprend de réduire les Psaumes de Certon à cette forme, le problème n'est plus le même.

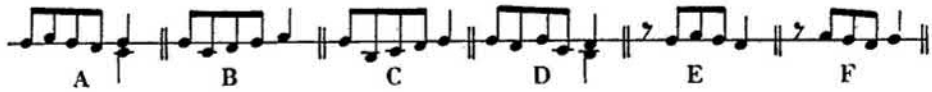
Le tenor suit, souvent de très près, les mélodies calvinistes; parfois, il est vrai, il se contente d'allusions. Mais la polyphonie lui demeure plus ou moins subordonnée. Ses grands mouvements mélodiques entraînent dans beaucoup de psaumes de nombreux croisements avec le contratenor. Certes, le superius méritait d'être détaché : quoique souvent parallèle au tenor, il est très soigné; ce parallélisme lui-même contient nombre d'allusions intéressantes, et le tenor est en plusieurs passages sacrifié à l'élégance ou à l'expression de son émule. Cependant le bloc des trois parties qui demeurent au luth ne présente pas une frange de valeur mélodique bien notable : le contratenor imite rarement, se trouve souvent à l'étroit ou sa ligne se confond avec celle du tenor; le bassus, aux mouvements brusques, a un rôle plus harmonique que mélodique.

La nature même de ce chœur religieux, au chant plus grave et syllabique — hors les cadences fleuries —, offrait surtout à Morlaye l'occasion et la tentation d'utiliser plus largement les ornements et divisions à la mode, dont Attaingnant, souvent soutenu par l'arabesque du contrepoint, n'usait que discrètement.

---

(1) A. Mairy et G. Thibault, *Chansons au Luth et Airs de Cour Français*. Publications de la Société Française de Musicologie, 1934.

Un pointage rapide permet en effet de constater que plus de la moitié (56 %) des mesures élémentaires d'une semi-brève (une blanche ici) ont été ainsi retouchées. Sans prétendre dresser le catalogue de ces figures bien connues, il paraît utile d'en rappeler les cellules premières et leur raison d'être.



Les deux premières formes sont de beaucoup les plus nombreuses, et les renversements A′, B′, C′ de A, B, et C sont aussi fréquents qu'elles (on trouve un E′).

Les dessins A et C permettent, avec un *mouvement* très différent, de revenir à la note de départ, B, D, E, F aboutissent au degré conjoint, A à la tierce, D à la quarte; la quinte est divisée par un trait, ou, au bassus, préparée par la courbe B.

La ligne initiale de ces ornements continue en règle générale le mouvement précédent.

Les accents plus vigoureux sont donnés par les groupes dactyliques :

Quant aux chaînes de doubles croches, elles ne sont que des combinaisons des cellules premières.

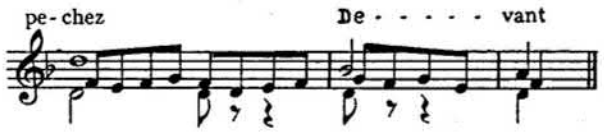
Il importe surtout de comprendre le rôle joué par ces figures. *Soutien* de la sonorité, soit. Mais dans quel sens exactement ?

La phrase la plus vigoureuse du recueil (début du *Quare fremuerunt gentes*) tire sa force du fait que les semi-brèves ne sont pas rompues et que l'accord peut sonner à plein. L'orgue use des mêmes figures. Si le luth y recourt presque autant que l'épinette (dans la mesure où sa technique le lui permet), l'enrichissement de l'harmonie par des dissonnances passagères, le chatoiement *bécarre contre bémol* ne comptaient pas moins que la vocalise expressive, la fine diminution, la grâce ou le besoin de soutenir, de renouveler le son de l'instrument.

La délicatesse expressive du luth lui permet d'ailleurs de traiter différemment ces figures polyvalentes, plus complètement que le clavecin qui ne dispose que du phrasé.

a) Dans l'exemple suivant, le premier groupe (type A) qui soutient le *fa* n'augmente pas son intensité, mais le porte jusqu'au *fa* initial du second groupe, plutôt

comme une oscillation que comme un mordant. Suit un élan vers la reprise intensive du vers.



N° 2. Ps. 32. *Beati quorum.* ms. 20-22.

b) Les blanches pointées sont généralement accentuées par la même figure A, mais avec un caractère plus mordant : on pourrait abréger

Cet élan communiqué au chant dans ses attaques et ses longues est souvent conditionné par la seule rythmique du vers, sans valeur expressive particulière. Morlaye a su l'utiliser musicalement, faisant alterner quelques roulements avec les attaques nues, et donnant au tout une vraie grandeur dans le *Quare fremuerunt gentes.* La déclamation accentuée est déjà de la musique.

c) Cette même figure d'aspect si banal acquiert parfois une valeur expressive. La répétition insistante, le renvoi du bassus au contratenor, lui communique un caractère obsédant dont Morlaye était certainement conscient, — par exemple au début du ps. 143, *Domine exaudi orationem meam.*

Les figures en croches, quelle qu'en soit la valeur, s'intègrent aisément au tissu musical; un dactyle de doubles croches produit un accent énergique, ou fait sonner l'*épinette.* Les groupes de doubles croches sont beaucoup plus voyants, et parfois, plutôt qu'ils ne soutiennent la sonorité, ils la transforment et la déchirent. Notre goût voudrait les trouver toujours justifiés par une raison expressive, ou assez développés pour constituer un trait décoratif.

On trouve de ces réussites, et des mots heureusement soulignés : le long trait déclamatoire qui souligne l'orgueil présomptueux des *primats* de la terre (ps. 2), l'interrogation « *jusques à quand* » (ps. 13); la fureur *terrible* du ps. 6, les *rives aquatiques* du ps. 137, et quelques autres ne sont pas que d'heureux hasards. Une de ces courtes volutes aussi peut avantageusement relancer un vers. Mais de tels traits ne produisent souvent pour nous qu'un choc brusque ou une déchirure gratuite; ce que la viole atténuerait en glissant, le luth l'exaspère en détaillant.

Elève de Maître Albert, Guillaume Morlaye connaît les ressources de la suspension et de l'accord brisé : on en trouve près de cent exemples dans ce recueil, — soit pour faciliter une figure de trois notes (E ou F), soit franchement pour laisser la voix à découvert.

Adrian Le Roy n'achève presque aucun psaume — même au cistre — sans suspendre et arpéger la finale ; six seulement des treizes psaumes de Morlaye usent de ce procédé. Il est difficile d'ailleurs de fixer une loi sur l'emploi de ces suspensions : attaque longue du vers, discours plus rapide, épanouissement de la cadence, finales du vers se les partagent à peu près également, sans qu'une nécessité rythmique apparaisse nettement. Il se peut même que les figures élidées E et F soient le résultat d'une contrainte : autres voix trop proches, aboutissement difficile à la seconde dans un espace restreint... Les exemples expressifs sont difficiles à trouver, en dehors des bonds de joie de l'*Exultate justi.*

Ainsi soutenues, ornées, ou chargées, les trois voix transcrites au luth perdent parfois leur individualité; l'analyse peut répartir entre les voix très proches les notes d'ornement qui leur appartiennent, mais, surtout dans les croisements, ces figures conservent une liaison agogique. D'autres figures (2) sont certainement tracées pour relier deux voix différentes, d'autres enfin, pour les fondre (3).

Un tel travail de broderie, lorsqu'il comprend la voix supérieure, comme dans le Tiers Livre d'Adrian Le Roy, produit un ensemble cohérent. Ici, l'importance prise par le développement de la frange tenor-contratenor demandera à l'exécutant quelque discrétion, et a soulevé des problèmes de transcription sur lesquels il faut donner quelques explications.

*
* *

Une traduction de la tablature en valeurs authentiques, à base de semi-brève, s'est avérée trop lourde pour une lecture aisée, surtout dans les mesures multiples. Pour représenter au lecteur ou à l'exécutant moderne la signification rythmique des mesures élémentaires — les *touchements* — une diminution du quart des valeurs était désirable. Mais elle entraînait le regroupement de ces *noires* suivant le rythme du vers. On n'a pas cru pouvoir opérer en toute sûreté une telle refonte de l'œuvre de Morlaye, et la réduction usuelle de moitié a paru acceptable ici, sans préjuger de ce qui pourrait être tenté ailleurs.

Afin de ne briser aucune des notes du superius qu'il reproduit au-dessus de la tablature, Morlaye porte les mesures, normalement d'une semi-brève, jusqu'à quatre unités, surtout dans les cadences, toujours syncopées. Cette disposition a été respectée, mais un pointillé divise les mesures de trois et de quatre unités, pour plus de clarté.

La durée des notes sur les cordes a été estimée en préférant l'excès au défaut.

(2) N° 5, 6; 13, 36; etc. L'ordre numérique des psaumes n'étant pas conservé, les références de ces notes renvoient aux numéros d'ordre introduits dans cette édition, — et à la mesure.
(3) N° 3, 30; n° 7, 13.

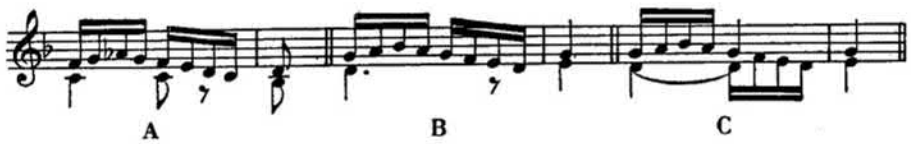
Le lecteur reste libre, surtout au clavier, de rétablir la durée de notes coupées par le jeu des cordes (4).

Désireux de « distinguer pour unir » on a tenté, au prix de quelque complication d'écriture, de rendre compte de la marche des parties dans l'original vocal. Il ne s'agissait pas de reconstituer l'œuvre de Certon, ni d'affirmer la constante réalité d'une polyphonie instrumentale. Mais il était intéressant de laisser transparaître les procédés de travail du luthiste, parti d'une ornementation de détail, — et peut-être utile de proposer à l'exécutant une accentuation qui, sans perdre de vue les ensembles, pourrait rendre compte d'un style de transcription encore assez peu évolué. On a laissé à son jugement d'opposer les réponses de ces menus ornements, ou parfois d'en fondre la continuité.

Le cantus firmus du tenor a été mis autant que possible en évidence, même lorsqu'il est seul à la portée supérieure (en usant de hampes inférieures alors disgracieuses), à cause de son rôle dans la construction du psaume, et aussi parce que l'exécutant de 1554 le connaissait mieux que nous et pouvait utiliser cette connaissance pour souligner quelques allusions.

Ce principe d'orthographe étymologique ne pouvait être poussé à l'extrême. A côté de quelques accomodements de détail destinés à faciliter la lecture, il est un cas où il ne pouvait plus s'appliquer.

La vocalise suivante,



qui n'est pas particulière à Morlaye, a une individualité certaine, soit qu'elle orne le contratenor seul (5), soit qu'elle relie deux voix (6). Dans ce dernier cas, l'écriture C était plus satisfaisante pour l'œil, et l'exécutant, profitant des cordes à vide ou barrées, pouvait tenir la polyphonie. Mais ici un seuil est franchi, l'ornementation rompt la polyphonie originale plus qu'elle ne s'appuie sur elle (7).

La tablature de Morlaye n'apporte que peu d'affirmations sur l'usage des altérations dans l'exécution de ces psaumes, du moins pour le dessus.

(4) L'absence de dominante dans l'accord final de quelques psaumes aurait pu être palliée par une tenue de cette note présente dans l'accord précédent, lorsqu'il est immédiatement proche, et que la corde (ce qui est le cas général) peut encore sonner, à vide ou barrée. On y a renoncé, car cette particularité se trouve aussi après une suspension. Cf. 8, 34; 10, 40 et 46; 11, 40; 13, 26 et 39.

(5) *De profundis*, n° 7, 28, Cantique de Siméon, n° 12, 18. Exemple A.

(6) N° 6, 8 et 25; n° 8, 31; n° 11, 41; n° 12, 33. Exemple B.

(7) On pourra trouver ce seuil bien tardif, et le reporter plus avant. Mais seule cette limite nous a paru certaine.

A l'intérieur des voix réduites au luth, on trouvera plus souvent le *b carre* (notre dièse) que le *b mol* pour les cadences à la tonique ou à la dominante (8). Trois fois (9) le luth double gratuitement le superius à l'octave et lui impose le *fa*♯. Cette altération du *b carre* a été proposée — mais entre parenthèses, dans les autres cas : soit que la résolution de la cadence l'impose par ses notes de passage, soit que l'usage du temps l'ait conseillée.

Ce n'est pas parfois sans regret, ou sans que Morlaye ait paru suggérer le *b mol*. Des pièces comme l'*In exitu Israel, Domine exaudi orationem meam*, et *Super flumina Babylonis*, par exemple, gagneraient, pour notre goût moderne, à ne pas voir s'affadir le caractère si mâle de leur mode sévère. Il est vrai aussi que, aussitôt après ce *b carre* proposé, la basse tient à affirmer le *b mol*. Mais cette opposition paraît voulue.

Car il est évident de Morlaye se complaît à un tel « effet », et son œuvre, dans les menues fioritures, est un témoignage du plaisir que l'oreille de ses contemporains pouvait ressentir à ces raffinements (10). Les mesures 13 et 14 du premier psaume affirment un *mi b* de remplissage suivi immédiatement du *mi* par le tenor. L'échange rapide des deux *mi* séparés par un *fa* est fréquent. Bien gratuit et volontaire est le *la b* vocalisé devant le *la* du superius (11). On trouve (12) en application des règles normales, pendant la tenue d'un *si b* par le bassus, un *si* au contratenor. Aussi, dans l'*In Exitu* et le psaume suivant le *do*♯ proposé comme probable au superius paraît-il devoir s'accomoder du *do* glissé ensuite par le bassus (13).

La tablature a été corrigée dans ses incohérences internes. Mais quelques divergences entre les deux tenors ont été conservées lorsque les textes étaient compatibles, ou qu'il ne suffisait pas d'un déplacement de ligne ou d'une transposition de lettres. Certon a été corrigé une fois (outre deux corrections rythmiques).

On remarquera, en tête de chaque psaume, une mention telle que « La voix, *a* sur la première », ce qui permet au luthiste de donner l'intonation au chanteur. Elle était fort utile dans les trois avant-dernières pièces, où la voix est transposée d'une quarte. Elle évitait sans doute ailleurs des vérifications et des tâtonnements sur tablature (14).

---

(8) Le *b mol* au n° 1, 21; le *b carre* aux nos 3, 30; 6, 21; 7, 13.
(9) Cf. 4, 16; 7, 32 et 40; 11, 23.
(10) L'application un peu myope des règles du contrepoint dans le détail des notes de passage est caractéristique d'un grand nombre de transcriptions de l'époque; elle est gênante, soit qu'elle contredise la tendance vers l'harmonie, soit qu'elle brise l'élan mélodique du contrepoint premier.
(11) N° 7, 28; n° 12, 18.
(12) N° 9, 13.
(13) Moins dur que les *do* et *si* émis simultanément ?
(14) G. Reese (*Music in the Renaissance*) signale qu'un des psaumes de Certon-Morlaye a été transcrit par Hans D. Bruger, *Schule des Lautenspiels*, 1926, p. 94, mais nous n'avons pu avoir connaissance de cette édition.

NOTES CRITIQUES

N° 1. Ps. 6. *Domine ne in furore tuo.* — Le tenor de Certon, sauf une allusion (ou une rencontre) *N'en ta fureur terrible* ne correspond en rien à la mélodie reçue. Le texte de Morlaye suit l'édition de Genève de 1542, celui de Certon, la version de Marot révisée en 1543.

La reprise des trois derniers vers d'une pièce aussi brève imposait au luthiste quelques variantes. Morlaye a trop fait... L'enchaînement entre le premier et le second de ces vers, correct dans la reprise, est la première fois un étrange contresens musical et littéraire : le début du second vers est pris comme finale du premier, avec un *si* ♮ qui méconnait absolument les droits du tenor. Par ailleurs les ornements sont sobres, les deux groupes de croches utiles.

Correction. — Mesure 12 : On pourrait attribuer les trois dernières croches au contratenor, en perdant la liaison du tenor, et l'analogie avec la mesure 25, où cette liaison est d'ailleurs perdue.

N° 2. Ps. 32. *Beati quorum.* — L'édition de 1549 prévoyait l'alternance de deux mélodies pour deux strophes. Elles sont sans rapport avec le tenor de ce psaume, prévu pour une seule strophe. Par ailleurs, l'édition de 1542 annonce « ung verset par couplet à chanter ».

La montée mélodique du superius « les iniques pechez » a suggéré au luthiste un trait pressant préparé par des groupes de doubles croches un peu rapides...

Correction. — Mesure 6 : La tablature intervertit *f* et *d* du tenor.

N° 3. Ps. 33. *Exultate justi in Domino.* — L'une des réussites rythmiques de Marot : quatrain et sixain. Le tenor est inspiré de très près par la mélodie dans le quatrain. Le sixain se contente d'abord d'une allusion mélodique du superius, puis le tenor reprend son rôle, — sauf pour la conclusion. Cet échange donne de l'unité à l'ensemble, mais nuit à la qualité du superius isolé.

Morlaye a amputé le début du quatrain de deux brèves et peut-être d'une entrée par imitation (si Certon n'a pas lui-même modifié son texte avant l'édition de 1555). C'est là, pour enlever cette joie qui monte, pour adoucir la harpe, faire sonner l'épinette, que l'on trouve le plus de suspensions et d'arpèges (sans que l'ensemble soit comparable avec l'œuvre de Le Roy). La comparaison des deux versions successives du sixain ne montre pas un grand attachement à l'élan rythmique donné çà et là à ces vers...

Corrections. — Mesure 1 : l'amputation que Morlaye a fait subir à l'original, au début et à la reprise, rend arbitraire l'attribution des voix.

Mesure 4 : la divergence entre Certon et Morlaye a été conservée, les deux textes étant compatibles.

Mesure 34 : la tablature porte *e*; corrigé d'après la mesure 55.

Mesure 35 : la tablature intervertit *a* et *d*; corrigé d'après la mesure 56, et pour éviter l'enchaînement à la basse.

N° 4. Ps. 5. ***Verba mea.*** — Le tenor est très proche de la mélodie reçue (noter le bécarre « pense et souspire »); son amplitude modérée évite les croisements et rend plus clair le travail du luthiste. Si à la mesure 17 la brève qui termine le vers est authentique au tenor, Morlaye a abrégé d'une semi-brève cette transition avant l'entrée de l'imitation « Pourquoi mon cœur souspire ». Remarquer à la mes. 3 le choc du *si bémol* et du *do* du supérius.

Corrections. — Mesure 3 : la tablature porte *b* au ténor.

Mesure 11 : la tablature porte une hampe de double croche.

Mesure 17 : on remarquera la brève de Certon aux mesures 17, 21, 25 et 29, où Morlaye a une semi-brève.

N° 5. Ps. 2. ***Quare fremuerunt reges.*** — Cette œuvre énergique a obligé Certon à modifier largement le tenor dans la première partie. Le superius y gagne une spontanéité et une franchise remarquables. Le tenor est plus fidèle dans la seconde strophe; l'octave qu'il gravit hardiment pour peindre la présomption des « primats » est franchi d'un bond par le superius imité en dixième par le contratenor. Morlaye a compris Certon. Après la pure et forte homophonie du début, il a vigoureusement entraîné cet élan d'orgueil d'un seul trait : la retombée de la trajectoire sur le mot « guerre » déferle en un groppo solennel et intelligent.

N° 6. Ps. 13. ***Usque quo Domine.*** — Très proche de la mélodie reçue le tenor est imité discrètement au début, pleinement au troisième vers. On comprend mal les traits-vocalises dont le luth croit soutenir deux semi-brèves, mieux la longue volute interrogative du début.

Correction. — Mesure 11 : la tablature porte *c* ou *la*, l'imitation est trop évidente pour que Morlaye ait voulu la supprimer.

N° 7. Ps. 130. ***De profundis.*** — Le tenor, inspiré de près par la mélodie reçue, a été cependant assez modifié pour permettre un superius intéressant, qui s'enfonce comme il sied sur les premiers vers, et trouve un accent vrai pour sa « clameur ». La vocalise assez gratuite qui vient présenter le *la bémol* devant le *la* du chant, et le trait qui amène la reprise contrastent avec la discrétion montrée ici par Morlaye.

Corrections. — Mesure 9 : le premier *a* de la tablature aurait pu être attribué au tenor, en le lisant en quatrière ligne (*fa*); on éviterait toute suite de quintes, mais le rythme resterait différent de celui de Certon.

Mesure 32 : la tablature porte un *h*.

N° 8. Ps. 114. ***In exitu Israel.*** — Le tenor est très analogue au sujet dans la première partie, très fidèle dans la seconde. La valeur rythmique des figures du début est accentuée par leur écho au bassus. Les mots « Prince de grand louange » amènent le roulement le plus insistant du recueil, qui se répercute aussi aux basses, comme si la marche dans le désert se faisait au son du tambour.

N° 9. Ps. 143. *Domine exaudi orationem meam.* — Parmi les modifications très notables que le tenor apporte à la mélodie, on remarquera au troisième vers le déplacement expressif de la quinte, du mot « humble » au mot « supplication », imitée de près par le superius. Les trois brèves du début avaient besoin de soutien, et le motif à qui est confié ce rôle appelle un jeu très égal. Le reste est très discret : trois traits brusques de doubles croches n'en paraissent que plus regrettables.

Corrections. — L'original porte en exergue « La voix, *d* sur la première ».
Mesure 37 : l'attribution de la totalité de la broderie au tenor ou au contratenor, nécessairement arbitraire, a paru préférable à sa pulvérisation.

N° 10. Ps. 137. *Super flumina Babylonis.* — A deux notes près, — pour favoriser une cadence posée du superius —, le tenor est fidèle à la mélodie de la célèbre élégie. Le désir de mettre le vers en branle, d'appuyer longues et finales, est ici évident et réalisé avec une heureuse simplicité. Mais on comprend mieux l'œuvre de Certon, — surtout ici — en chantant le tenor au lieu du superius...

Correction. — Mesure 28 : la divergence avec le texte de Certon a été conservée; les textes sont compatibles, et le jeu du luth s'en trouve facilité.

N° 11. Ps. 45. *Deus noster refugium et virtus.* — Là encore, la première partie du tenor n'est qu'analogue au sujet, la seconde très fidèle, à trois mots près. Mais le superius isolé ne se suffit guère : les cadences fleuries perdent leur équilibre, la même formule, intéressante quand on peut constater qu'elle répond à des motifs différents du tenor, devient monotone dans son isolement et son registre aigu. L'absence de croisement laisse au luth la possibilité d'un jeu plus clair, où la cinquième position n'est pas rare.

N° 12. *Cantique de Siméon* (qualifié de Ps. 152). — Quelques rapprochements possibles entre le tenor et le sujet reçu. Mais réussite du superius par la justesse de la déclamation. Le luth déroule beaucoup de traits en doubles croches pour orner d'une manière plus décorative qu'expressive la longue reprise des trois derniers vers.

N° 13. Ps. 3. *Domine quid multiplicati sunt.* — Le tenor de Certon, on l'a signalé plus haut, est sans analogie avec celui de Morlaye, non plus qu'avec les mélodies reçues de 1549 et de 1551, destinées à deux strophes.

La mélodie très simple, destinée à une seule strophe, que semble présenter le tenor de Morlaye, ne croise pas le contratenor; mais la reprise de trois vers sur six est encore une tentation pour le luthiste d'user d'ornements peu discrets et même d'un groppo : il souligne le mot « ennemis » comme il soulignait le mot « guerre » au ps. 2, mais avec moins de bonheur.

Corrections. — Mesure 8 : la tablature porte *c a* au tenor.
Mesure 27 : la tablature porte *c* au tenor.

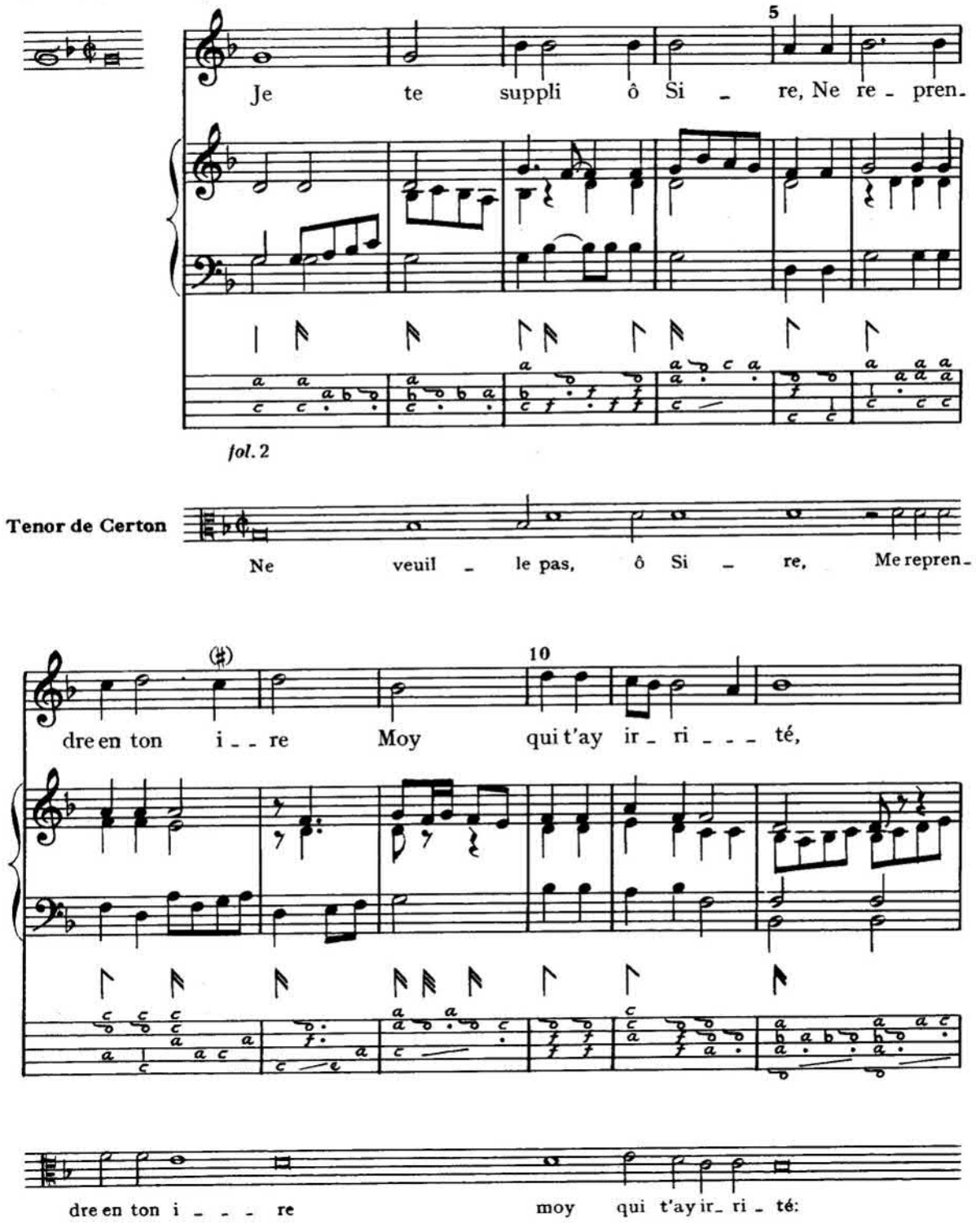
N. B. — ***Dans le texte musical qui suit (sauf pour le n° 13) on a reproduit en caractères plus petits et sur une portée nettement détachée, sous la transcription pour chant et luth des Psaumes de Certon par Morlaye, le tenor original de Certon, seule partie qui subsiste aujourd'hui de l'édition de 1555, pour la commodité de ceux qui désirent le comparer à la transcription de Morlaye.***

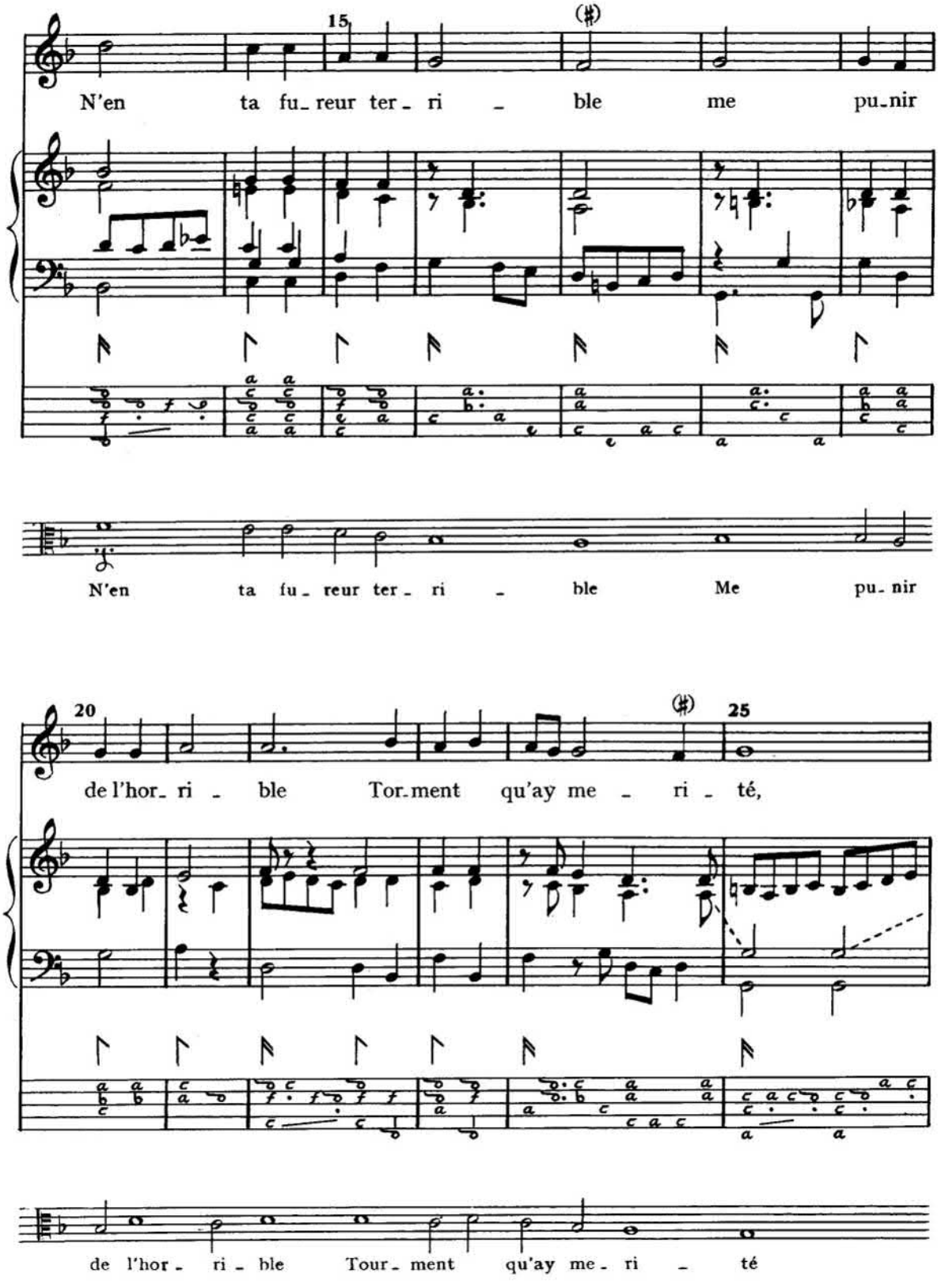
1.

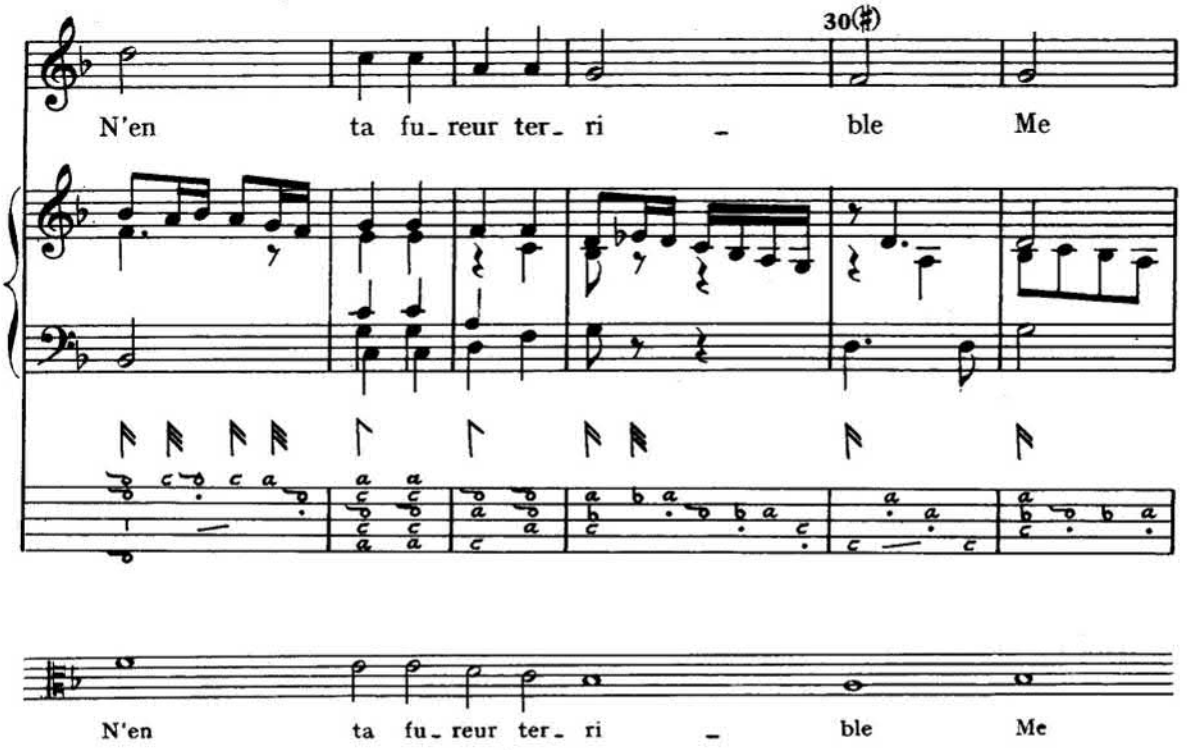
Domine ne in furore tuo

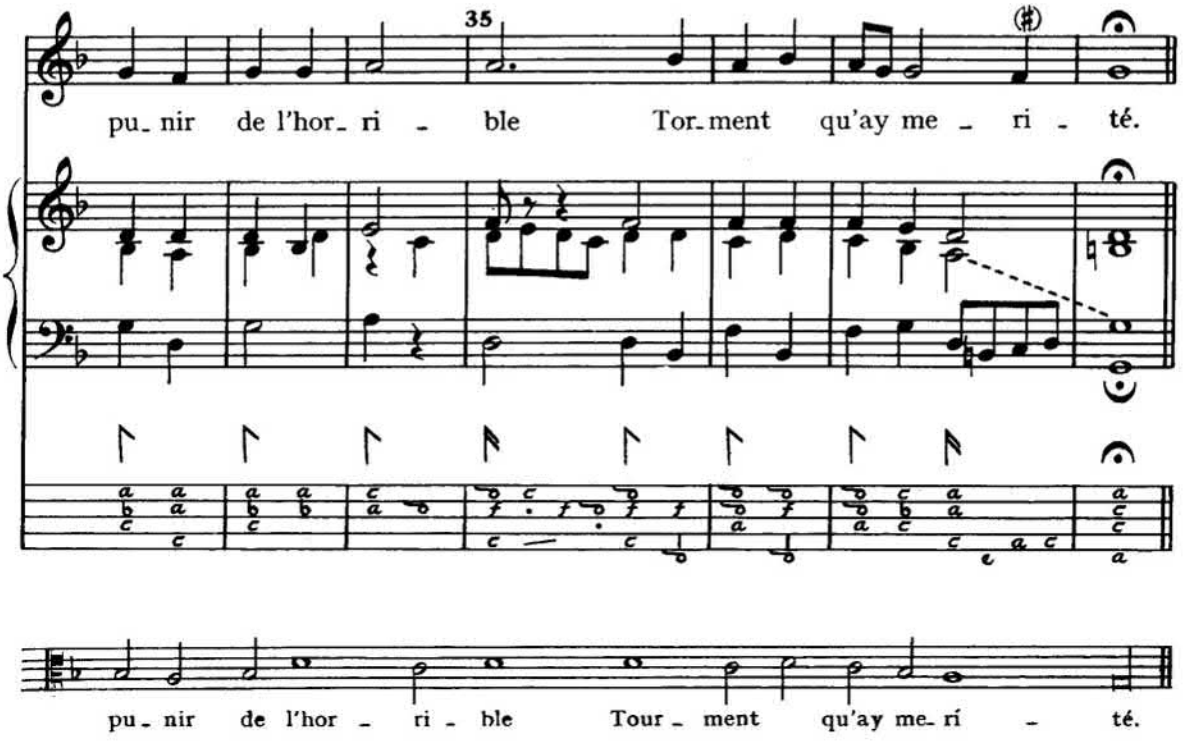
PSAUME VI

La voix, a sur la premiere




15
N'en ta fu_reur ter_ri _ ble me pu_nir
N'en ta fu_reur ter_ri _ ble Me pu_nir
20
25
de l'hor_ri _ ble Tor_ment qu'ay me _ ri _ té,
de l'hor_ri _ ble Tour_ment qu'ay me_ri _ té


30
N'en ta fu_reur ter_ri _ ble Me
N'en ta fu_reur ter_ri _ ble Me

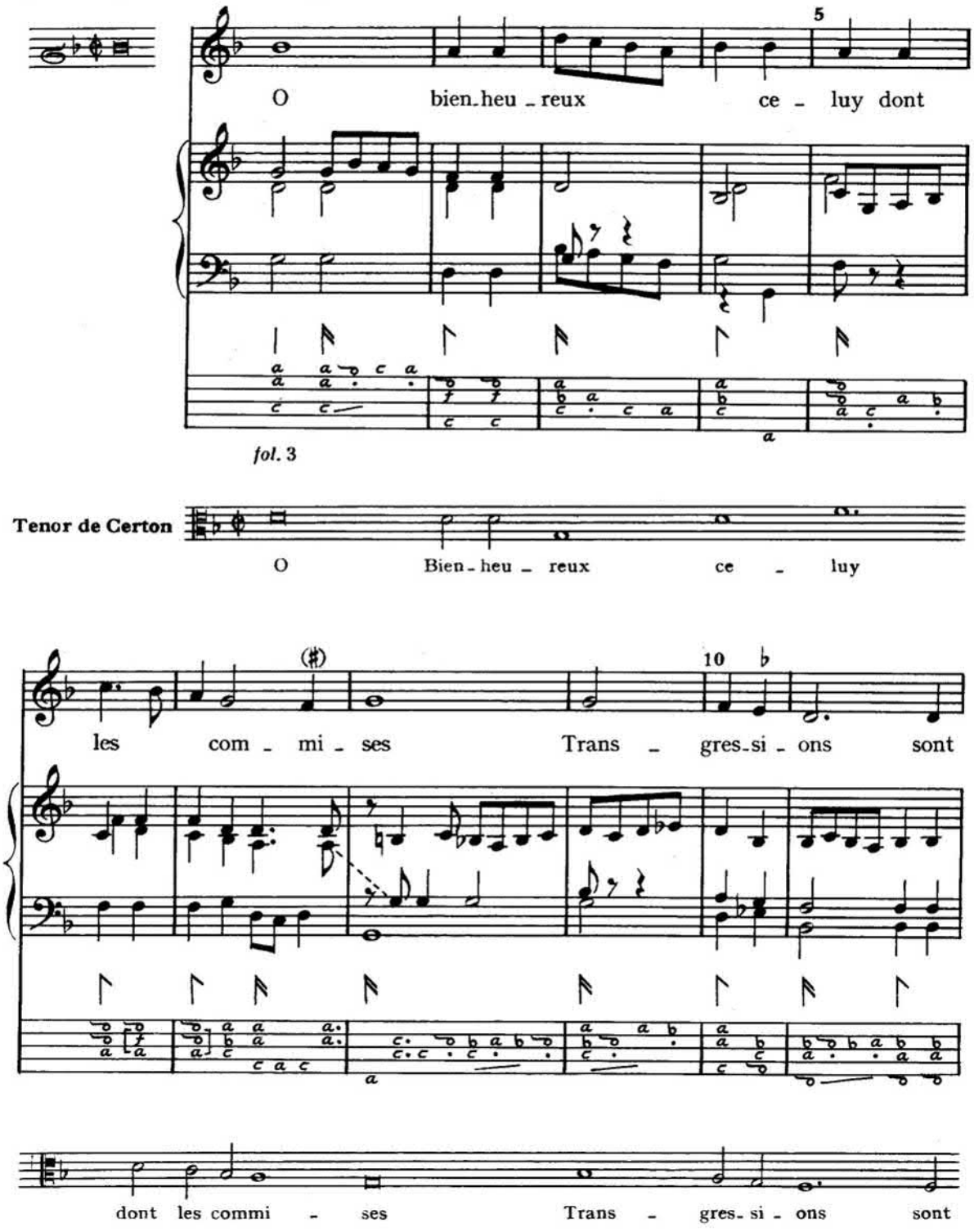

35
pu_nir de l'hor_ri _ ble Tor_ment qu'ay me _ ri _ té.
pu_nir de l'hor _ ri _ ble Tour _ ment qu'ay me_ri _ té.

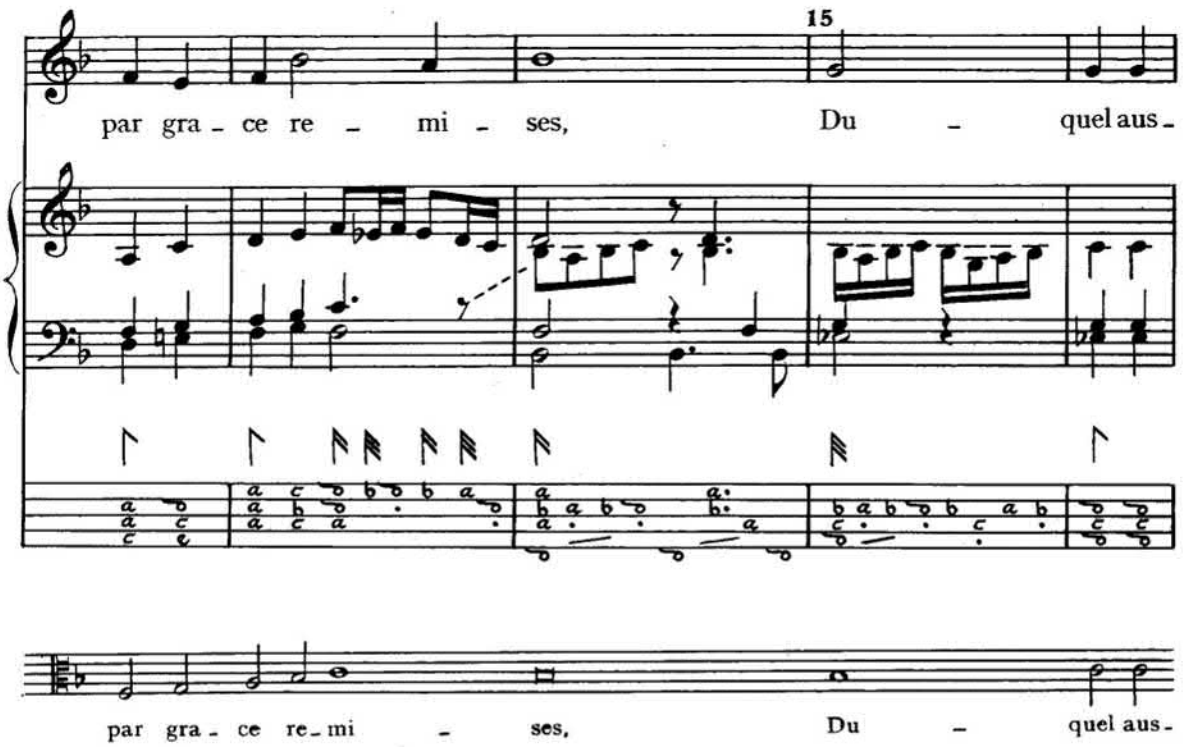
2.

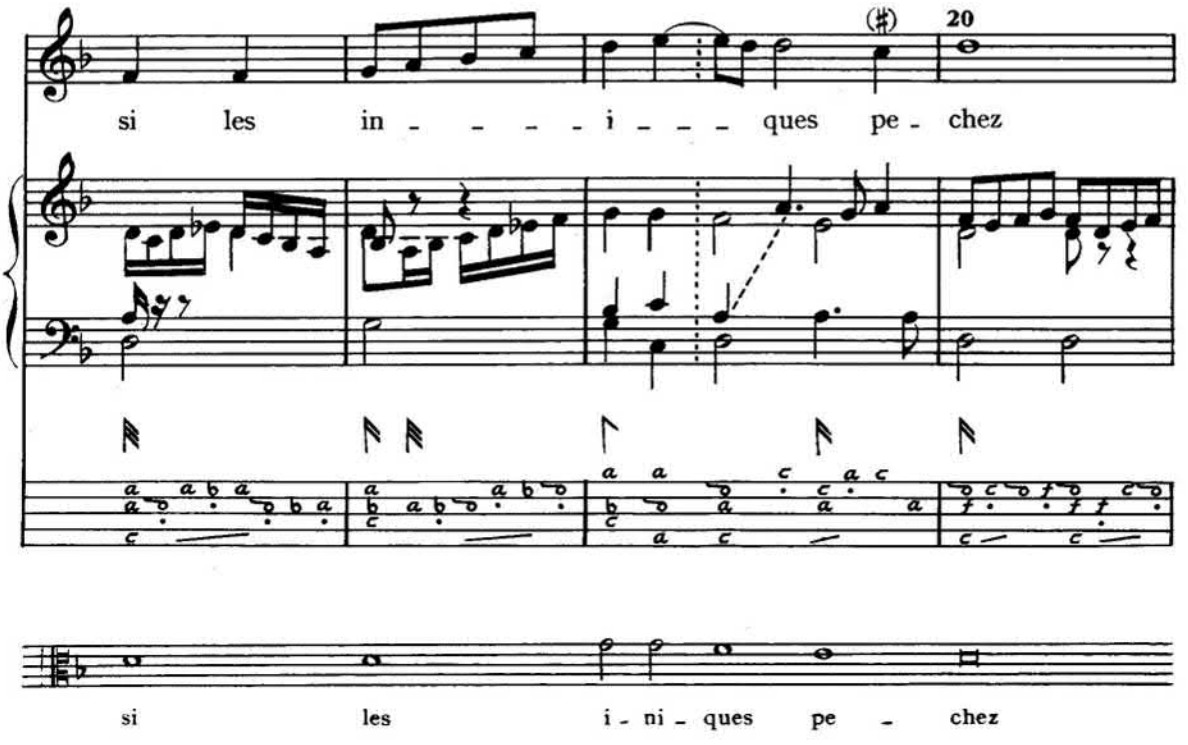
Beati quorum

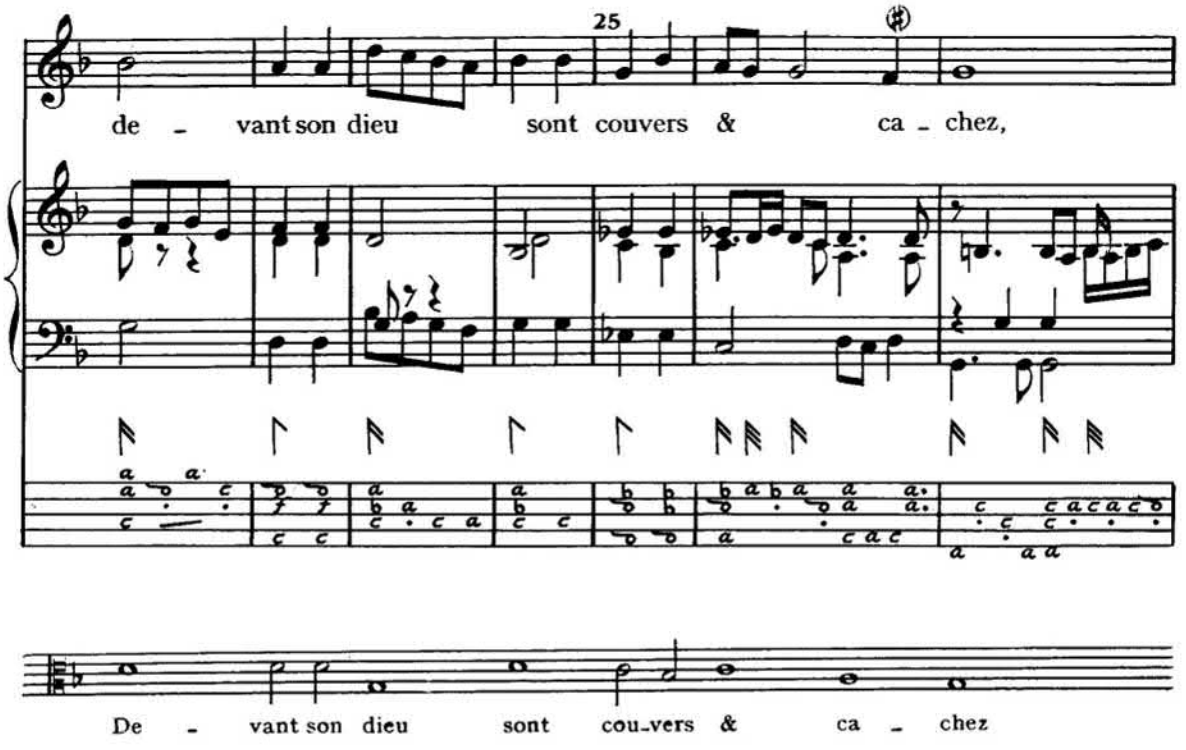
PSAUME XXXII

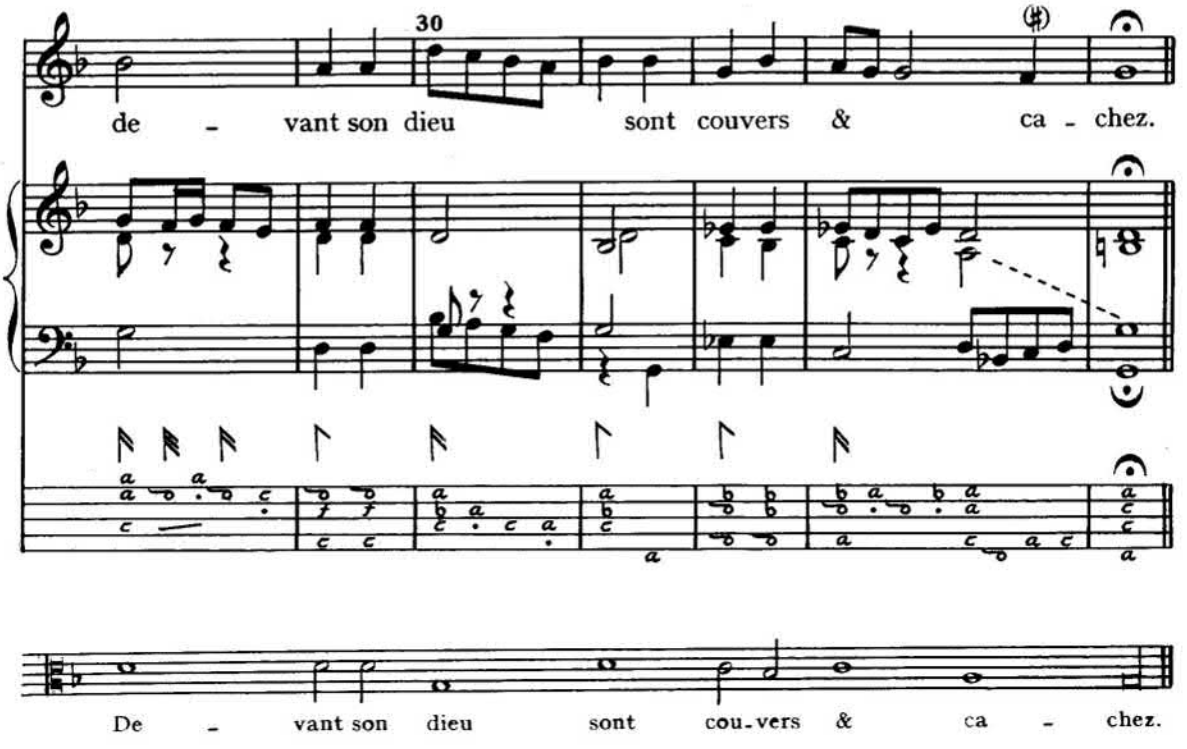
[*La voix, d sur la premiere*]




15
par gra - ce re - mi - ses, Du - quel aus -
par gra - ce re - mi - ses, Du - quel aus -


20
si les in - - - - i - - - ques pe - chez
si les i - ni - ques pe - chez


25
de - vant son dieu sont couvers & ca - chez,
De - vant son dieu sont cou-vers & ca - chez

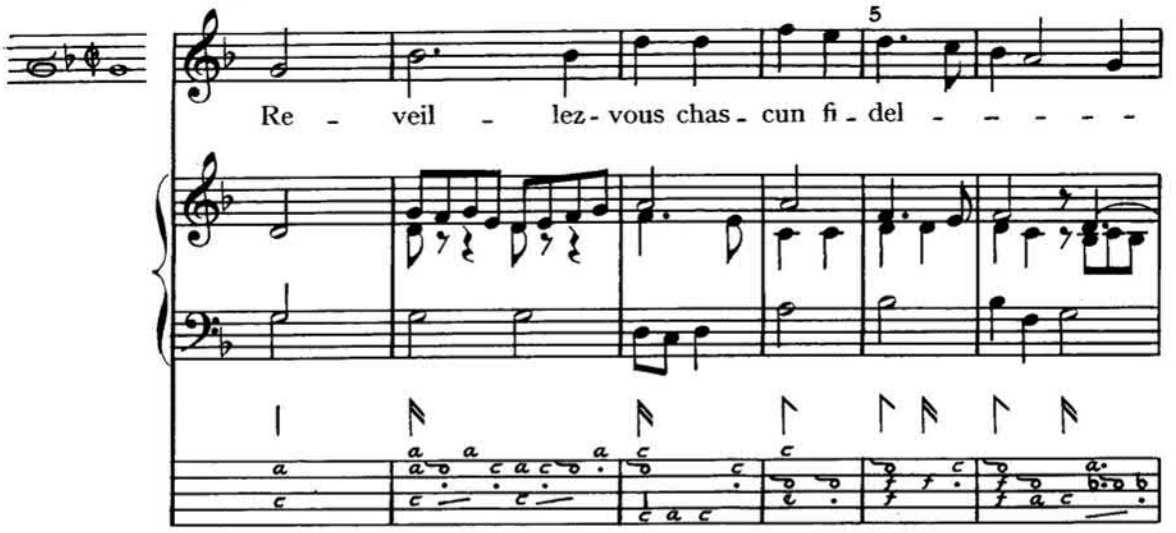

30
de - vant son dieu sont couvers & ca - chez.
De - vant son dieu sont cou-vers & ca - chez.

3.

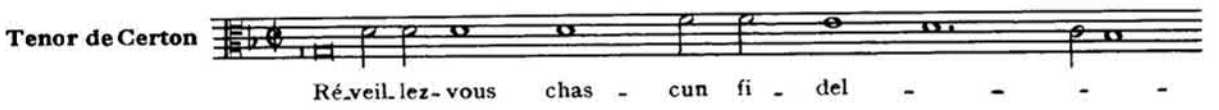
Exultate justi in Domino

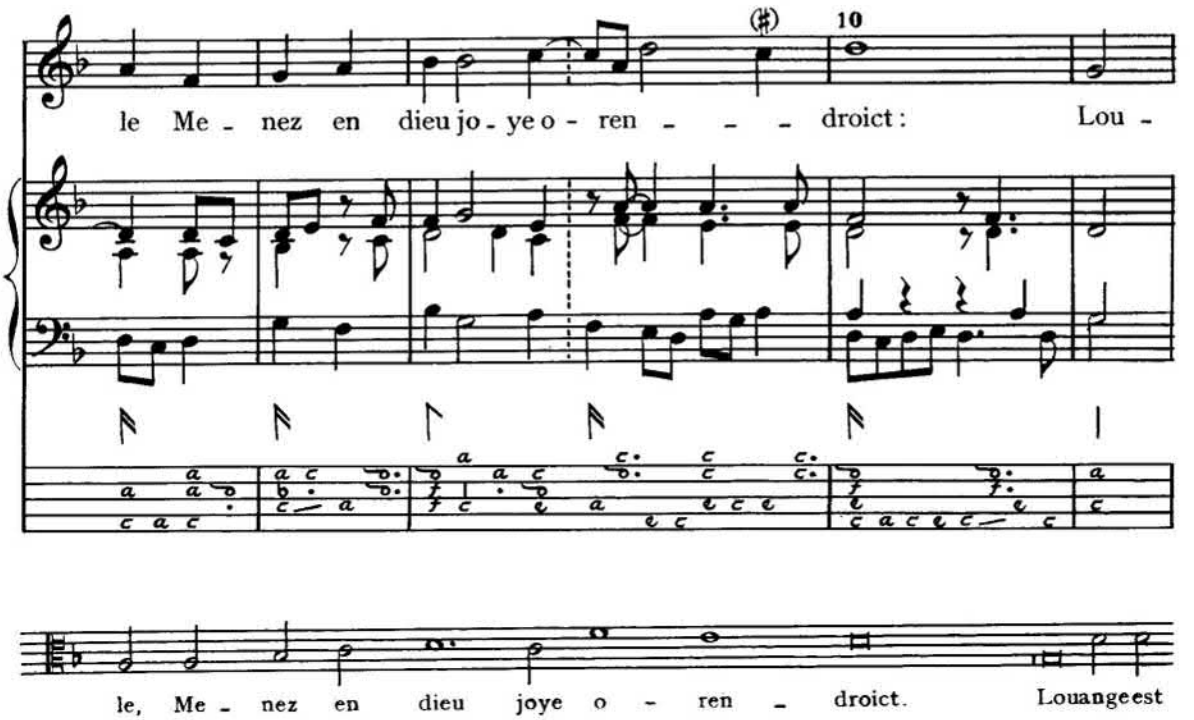
PSAUME XXXIII

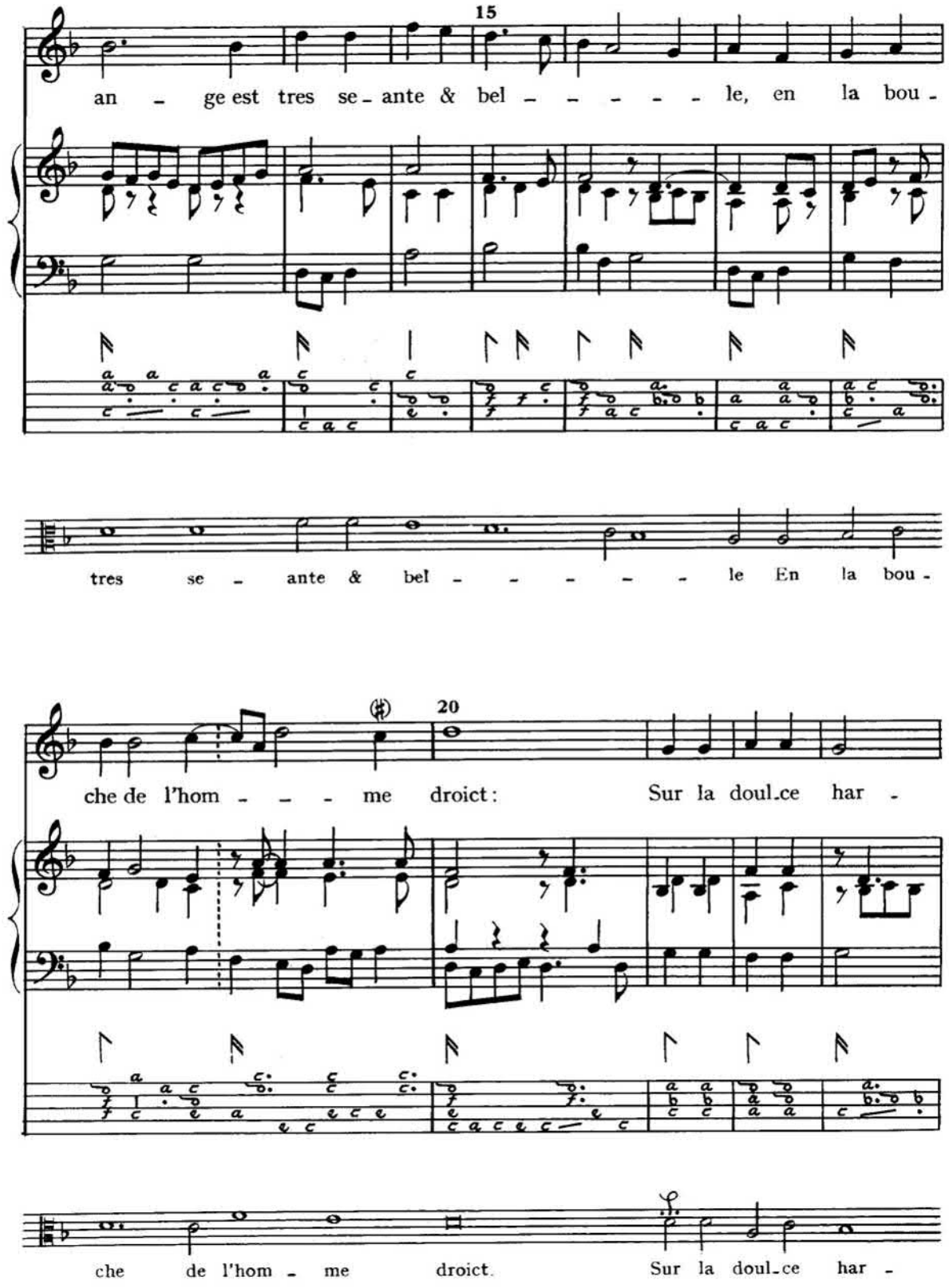
La voix, a sur la premiere

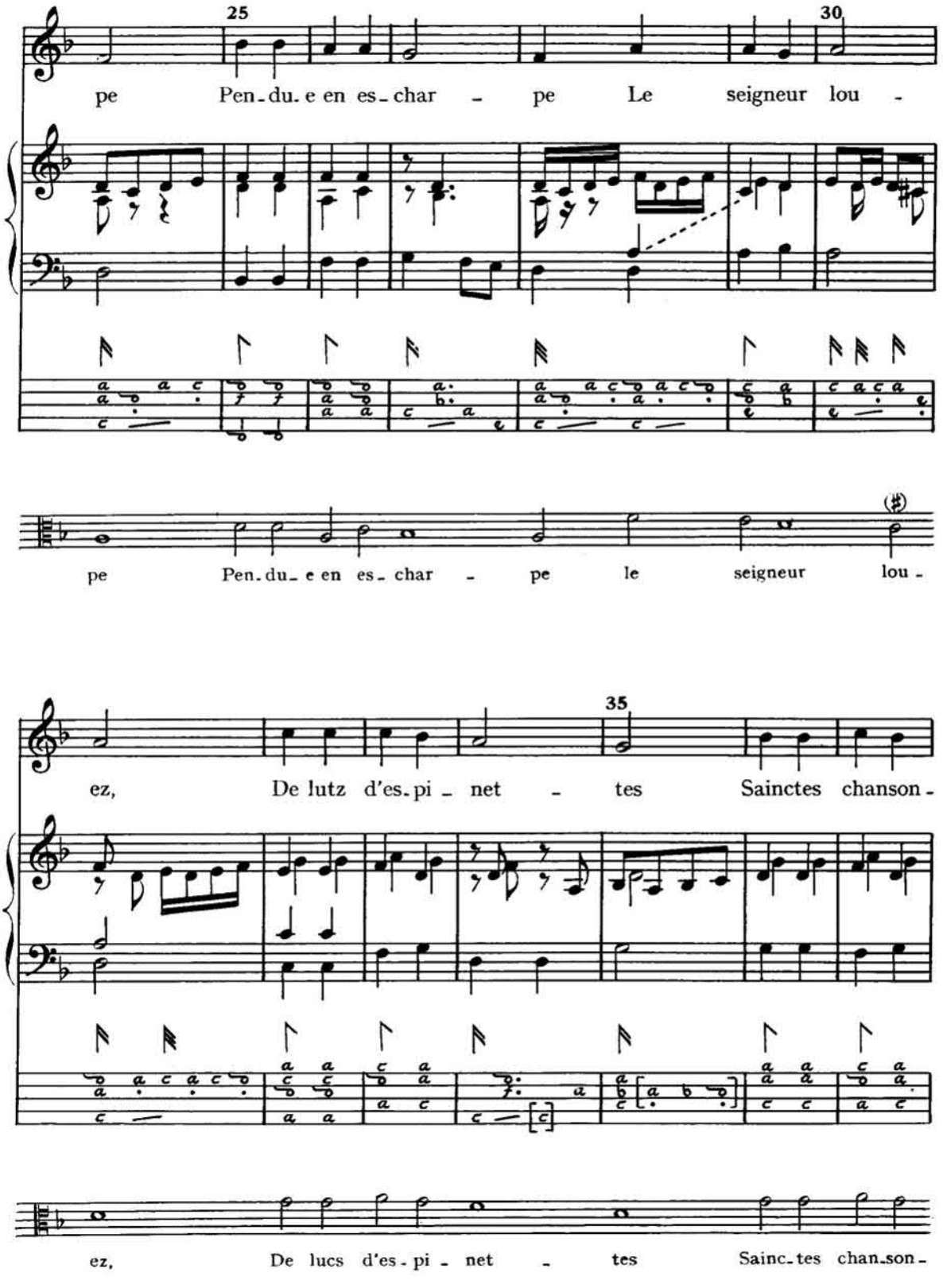


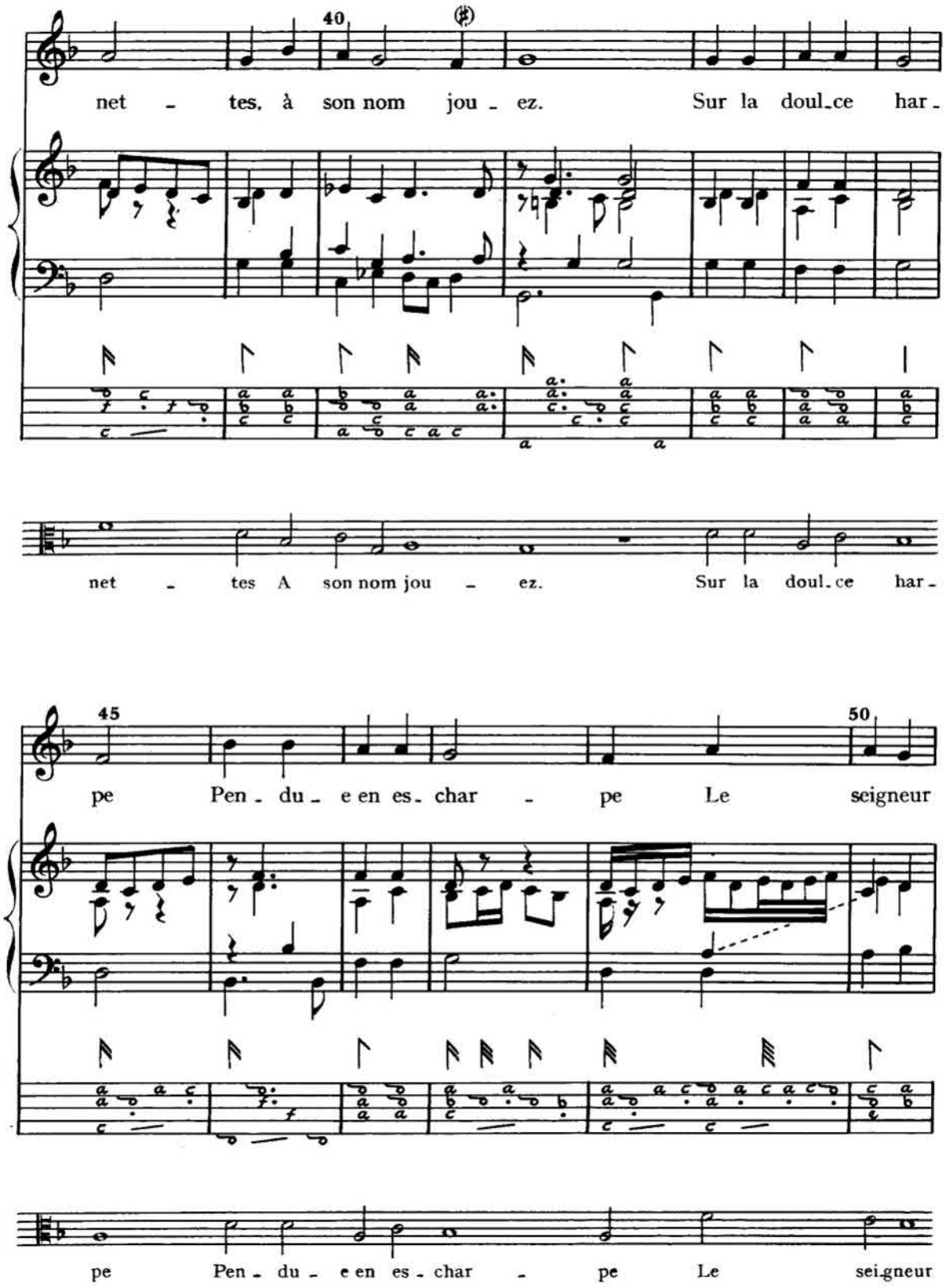
fol. 4 v.

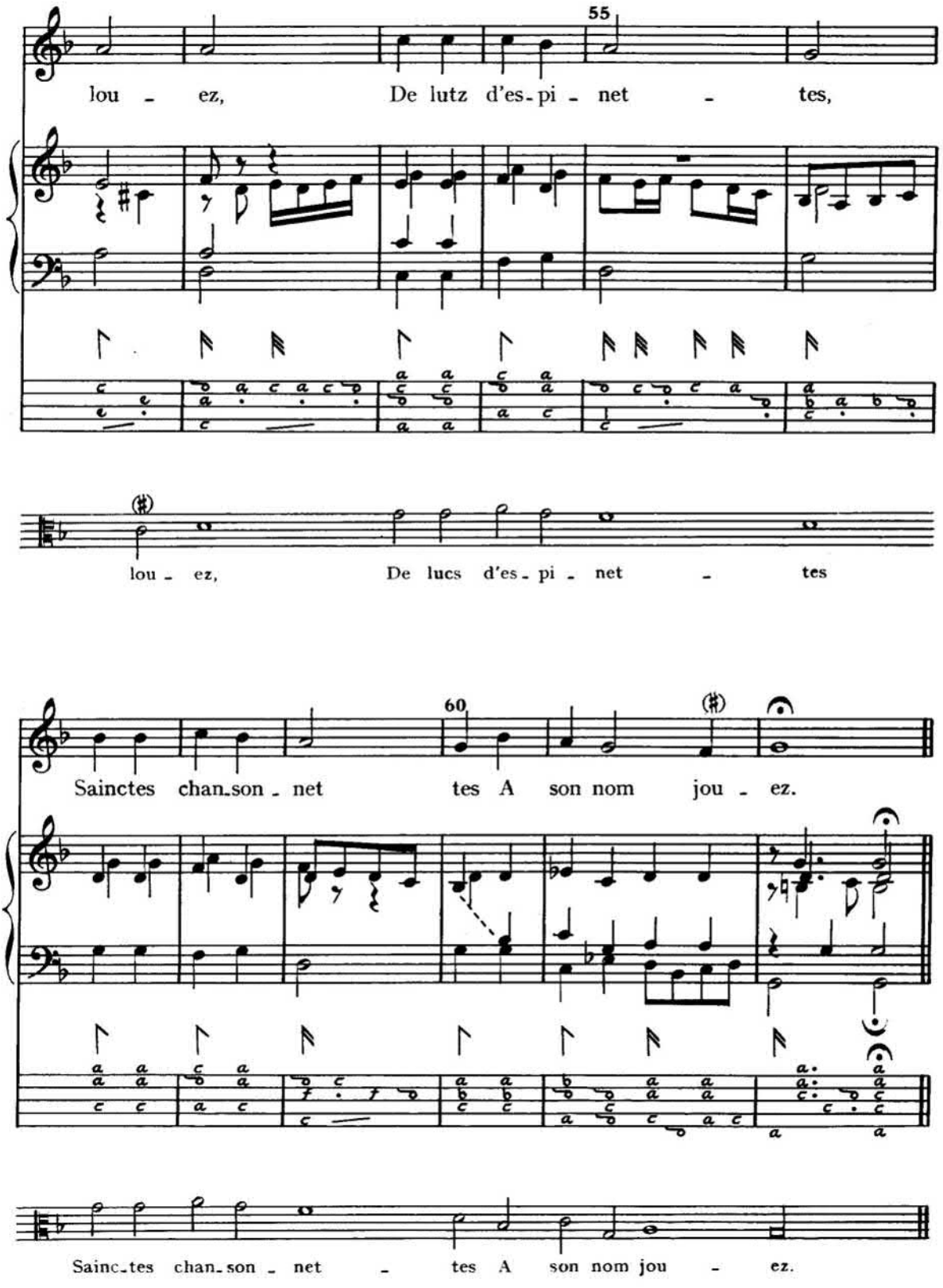





15
an - ge est tres se - ante & bel - - - - - le, en la bou -
tres se - ante & bel - - - - - le En la bou -
20
che de l'hom - - - me droict: Sur la doul-ce har -
che de l'hom - me droict. Sur la doul-ce har -


25
30
pe Pen-du-e en es-char - pe Le seigneur lou -
pe Pen-du-e en es-char - pe le seigneur lou -
35
ez, De lutz d'es-pi - net - tes Sainctes chanson -
ez, De lucs d'es-pi - net - tes Sainc-tes chan-son -


40
net - tes, à son nom jou - ez. Sur la doul-ce har -
net - tes A son nom jou - ez. Sur la doul-ce har -
45
50
pe Pen - du - e en es - char - pe Le seigneur
pe Pen - du - e en es - char - pe Le seigneur

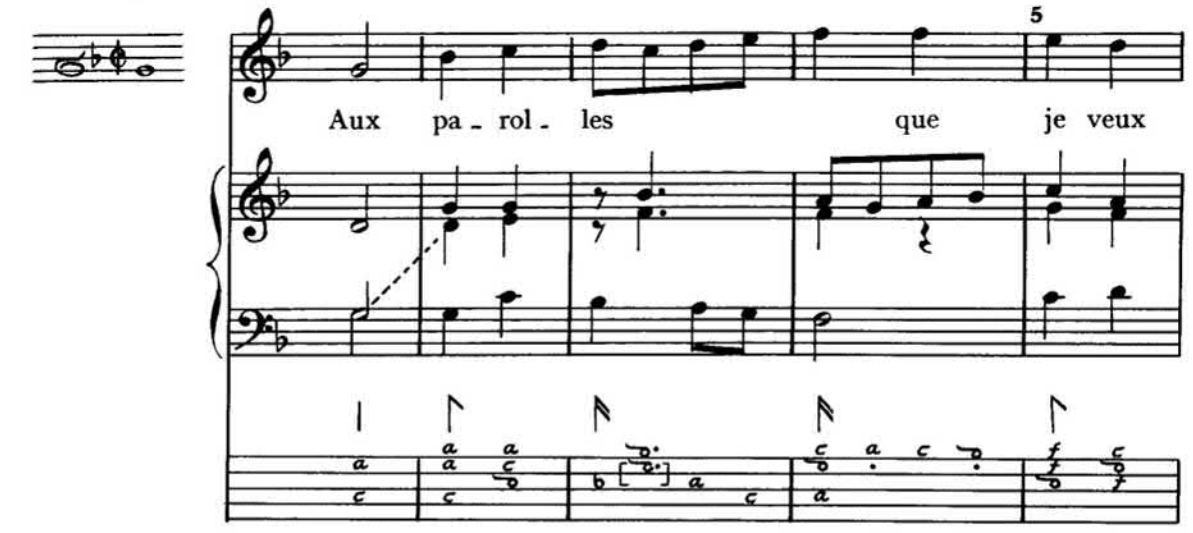

55
lou - ez, De lutz d'es-pi - net - tes,
lou - ez, De lucs d'es-pi - net - tes
60
Sainctes chan-son - net tes A son nom jou - ez.
Sainc-tes chan-son - net - tes A son nom jou - ez.

4.

Verba mea

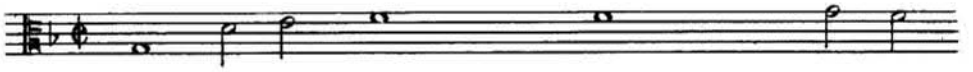
PSAUME V

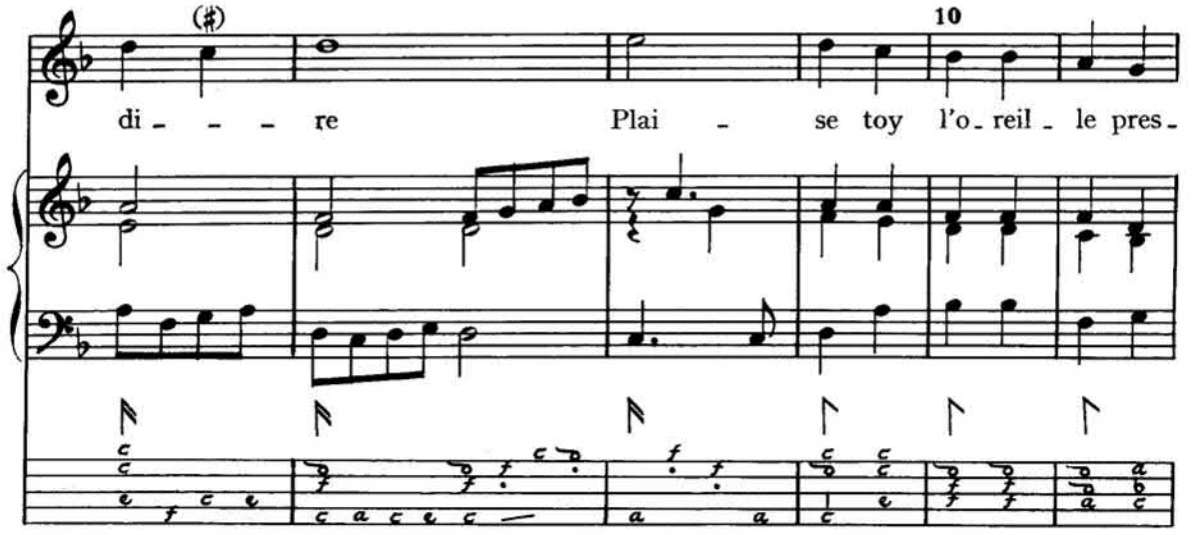
La voix, a sur la premiere

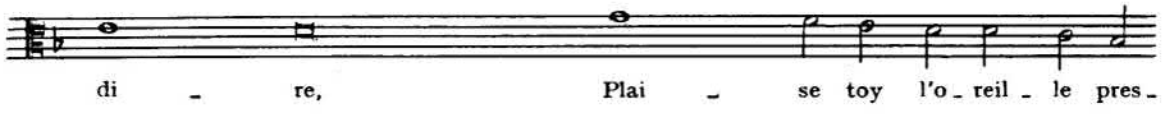


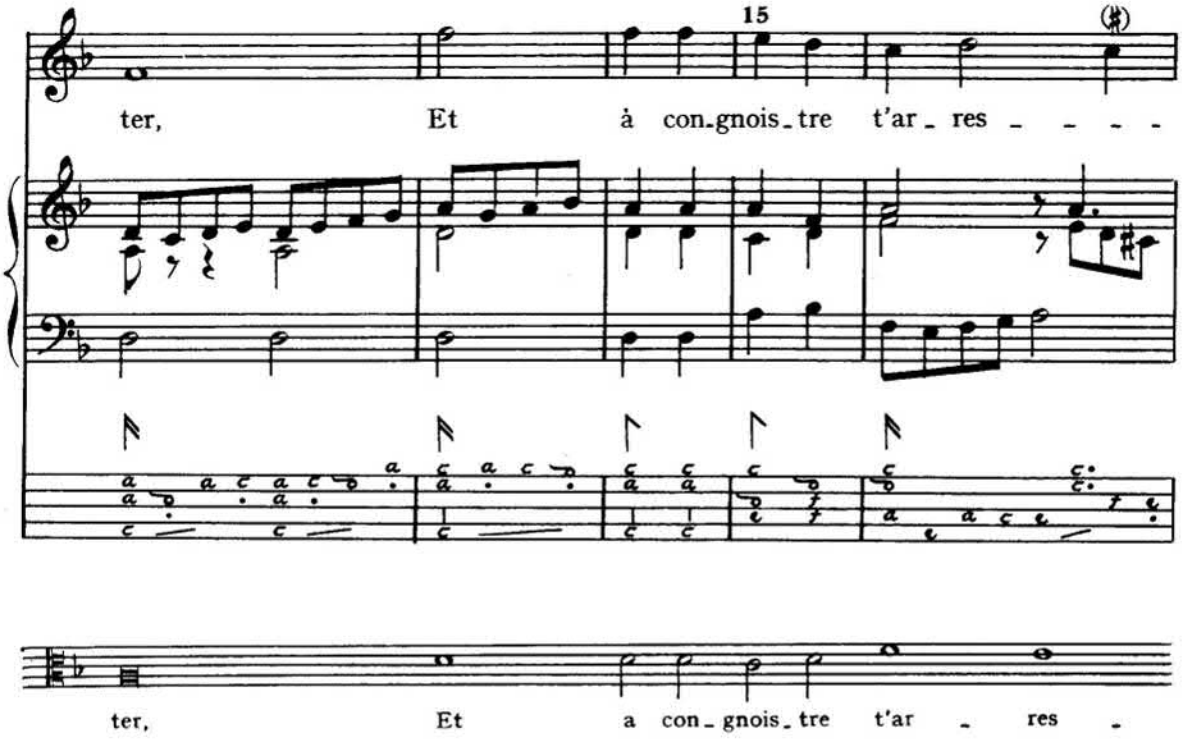
fol. 6 v.

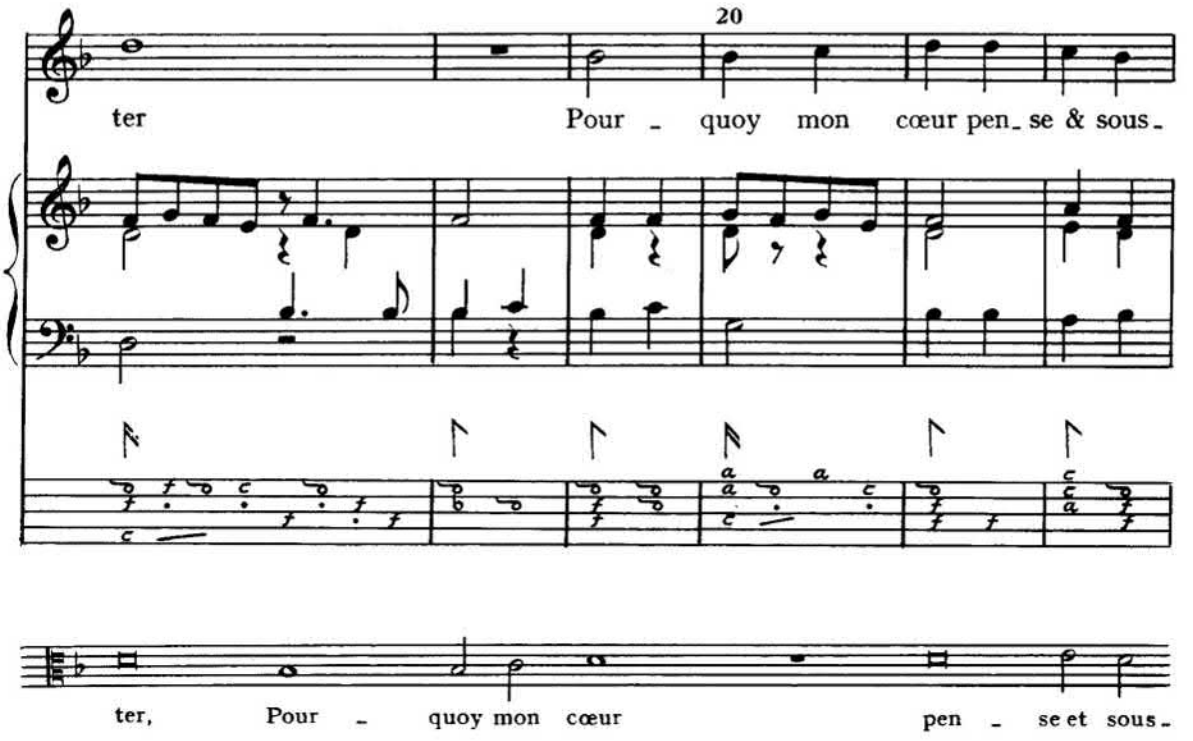
Tenor de Certon

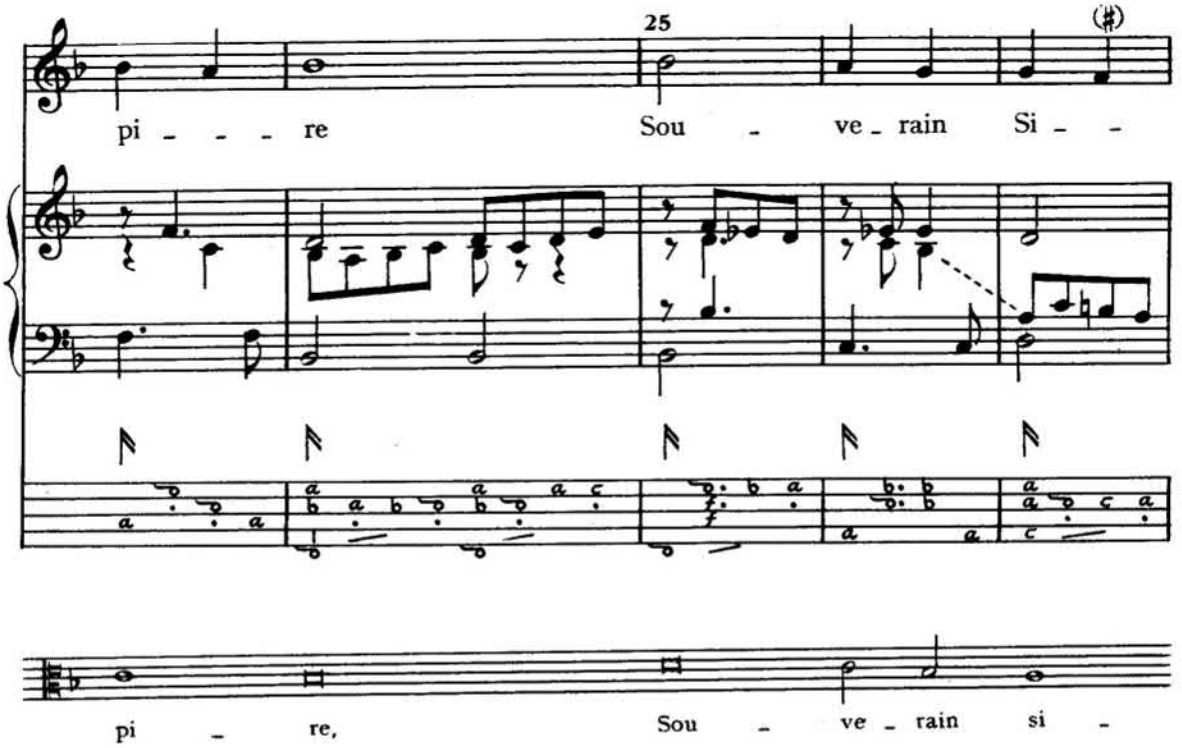


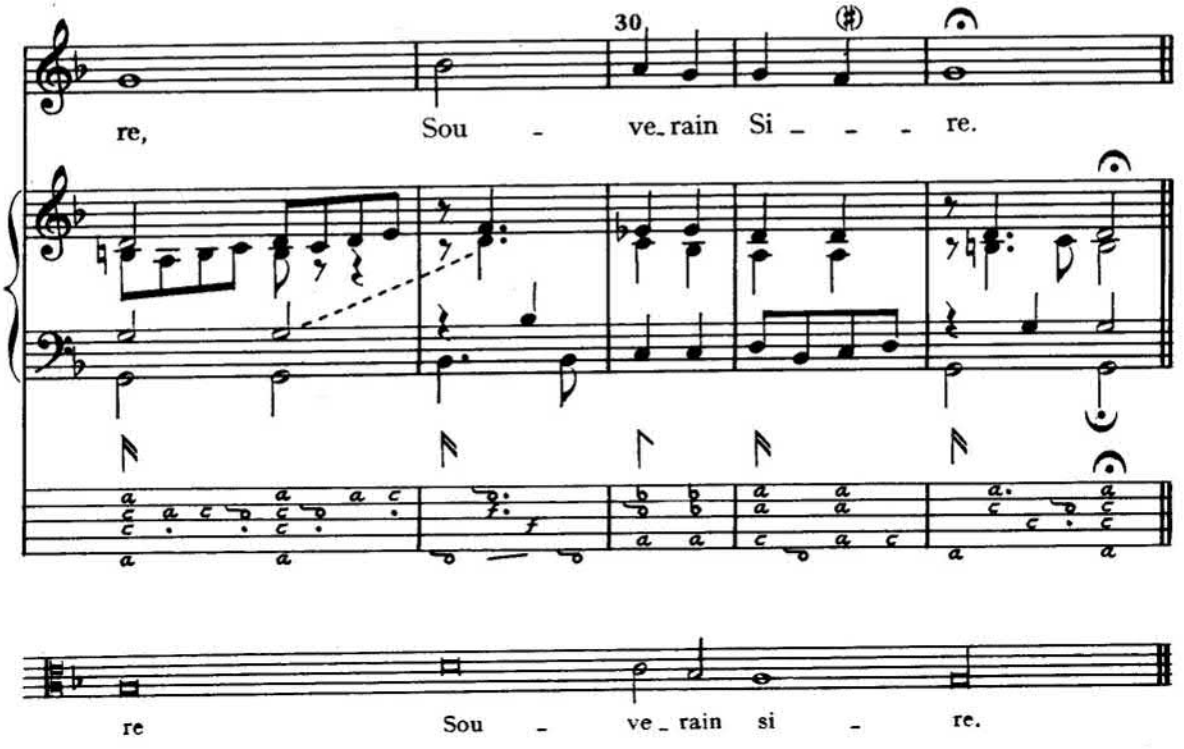





15
ter, Et à con_gnois_tre t'ar_ res _ _ _ _
ter, Et a con_gnois_tre t'ar _ res _


20
ter Pour _ quoy mon cœur pen_se & sous_
ter, Pour _ quoy mon cœur pen _ se et sous_


25
pi - - - re
Sou - ve - rain Si - -
pi - re,
Sou - ve - rain si -

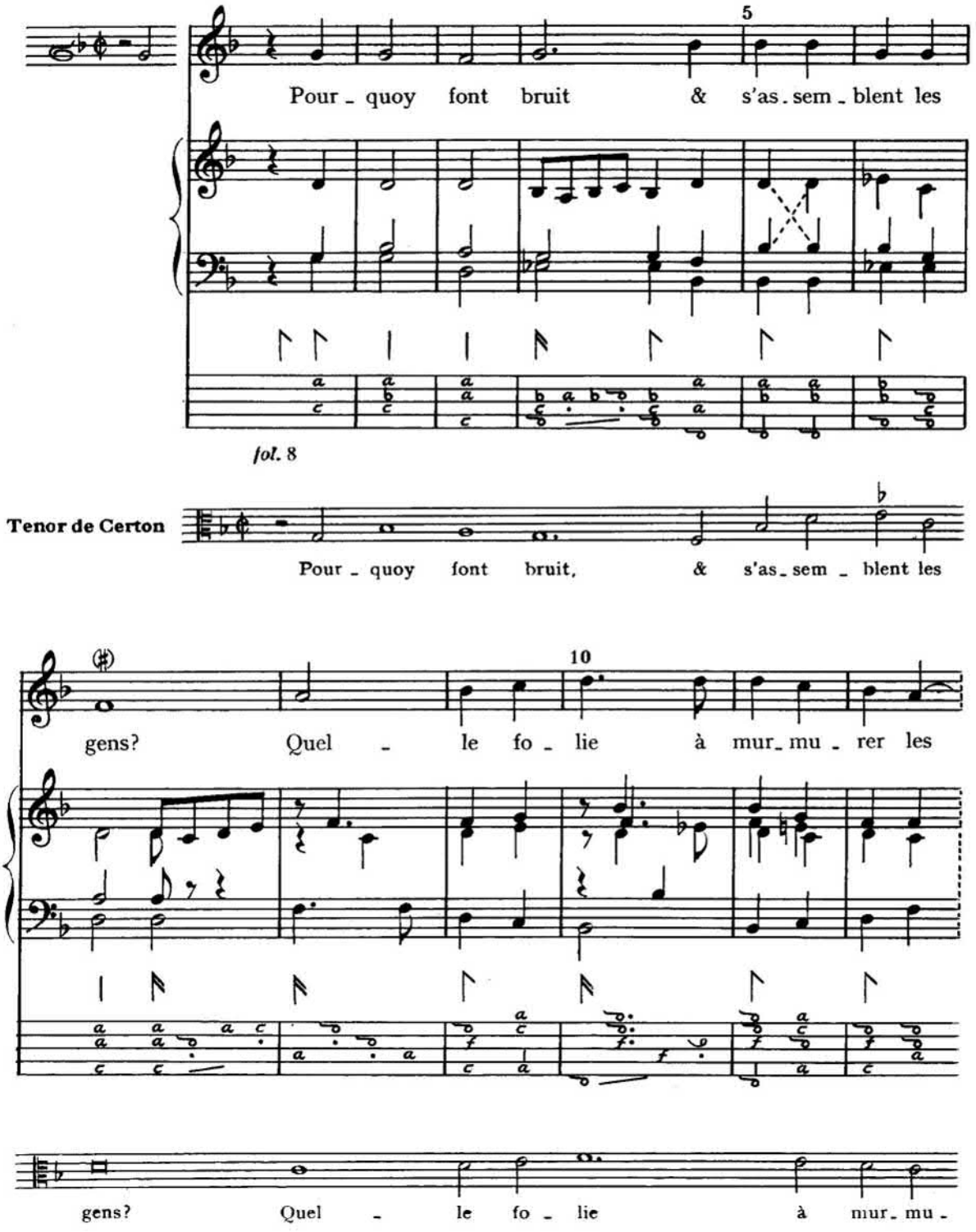

30
re,
Sou - ve - rain Si - - - re.
re
Sou - ve - rain si - re.

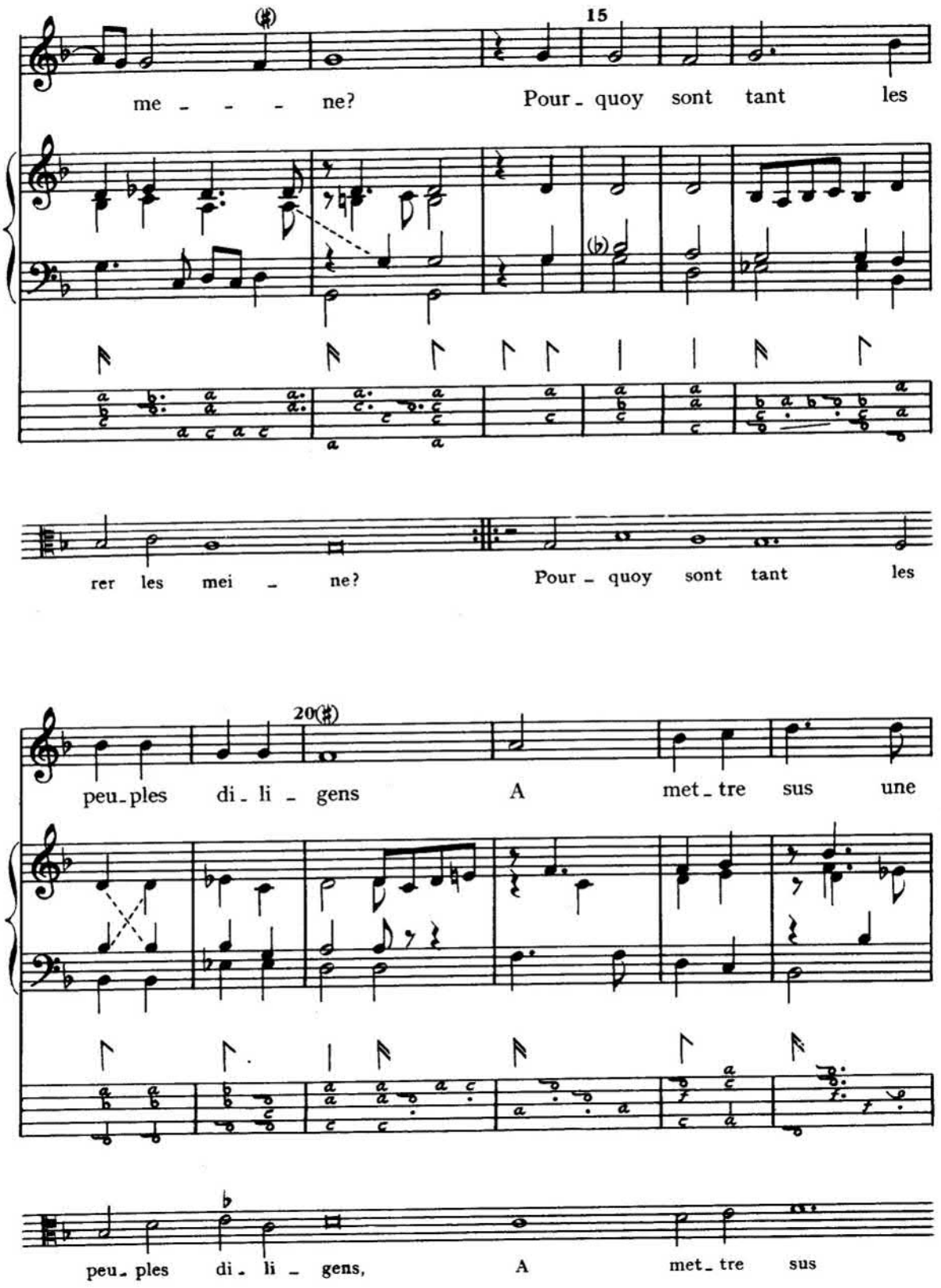
5.

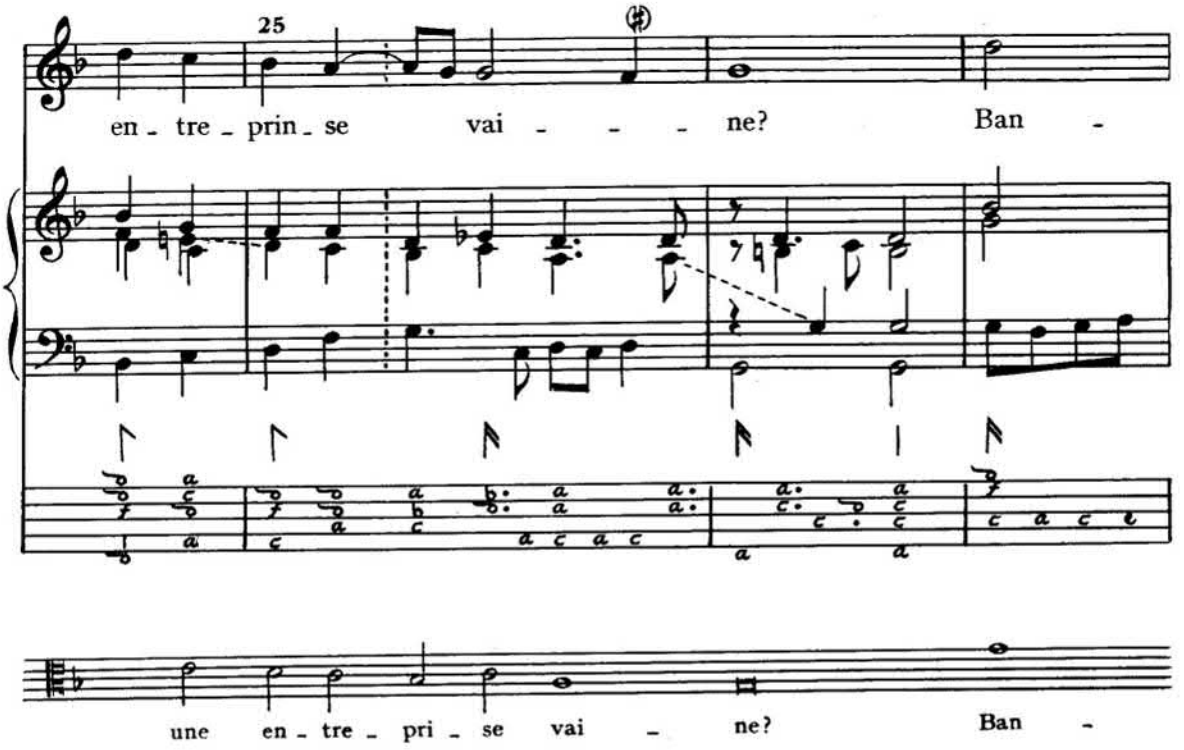
Quare fremuerunt reges

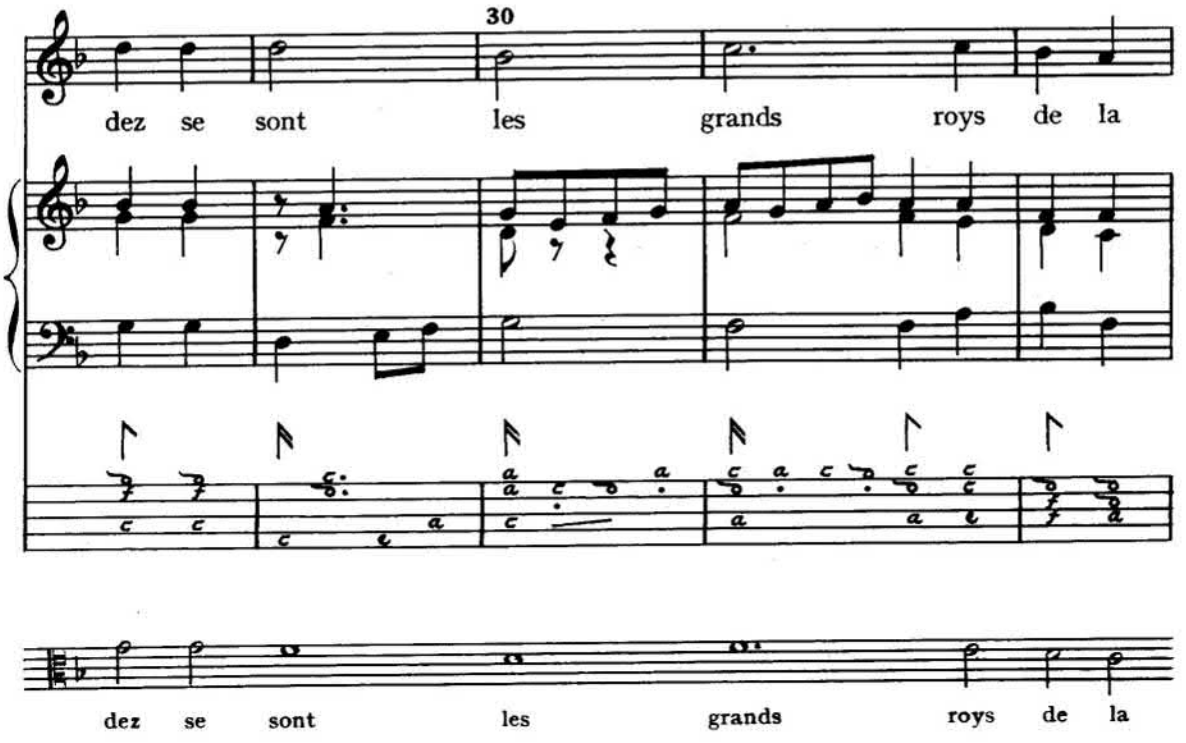
PSAUME II

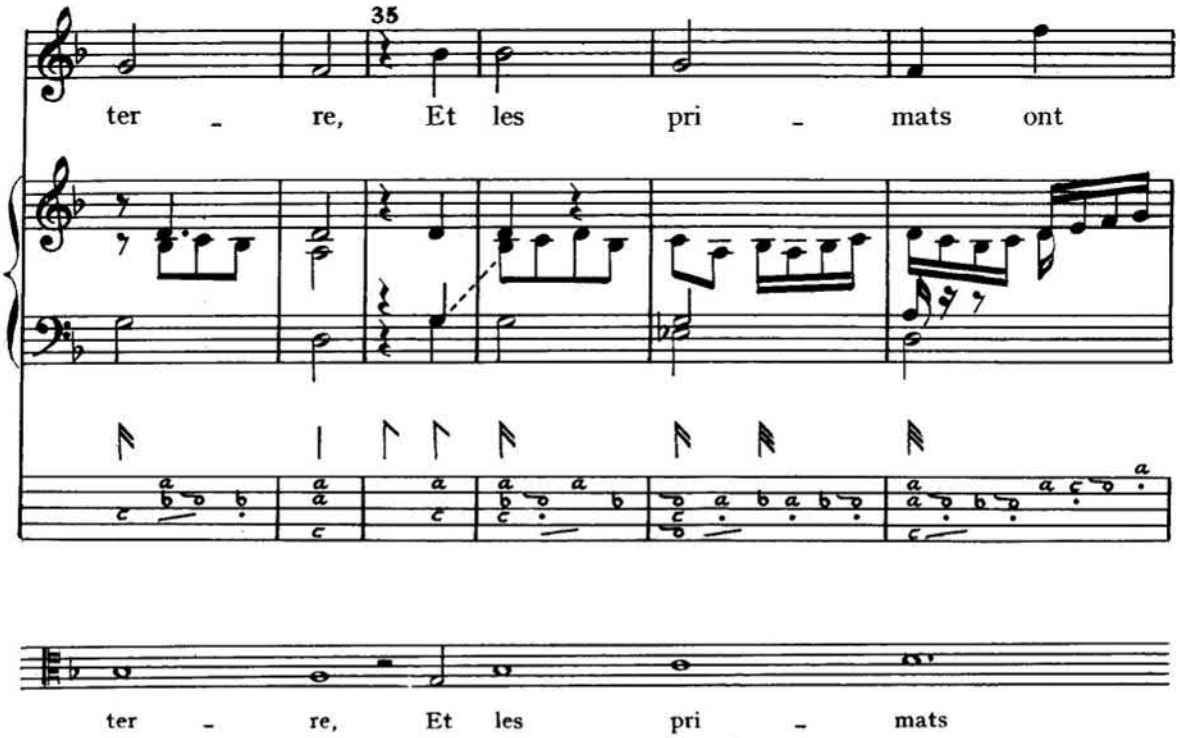
La voix, a sur la premiere

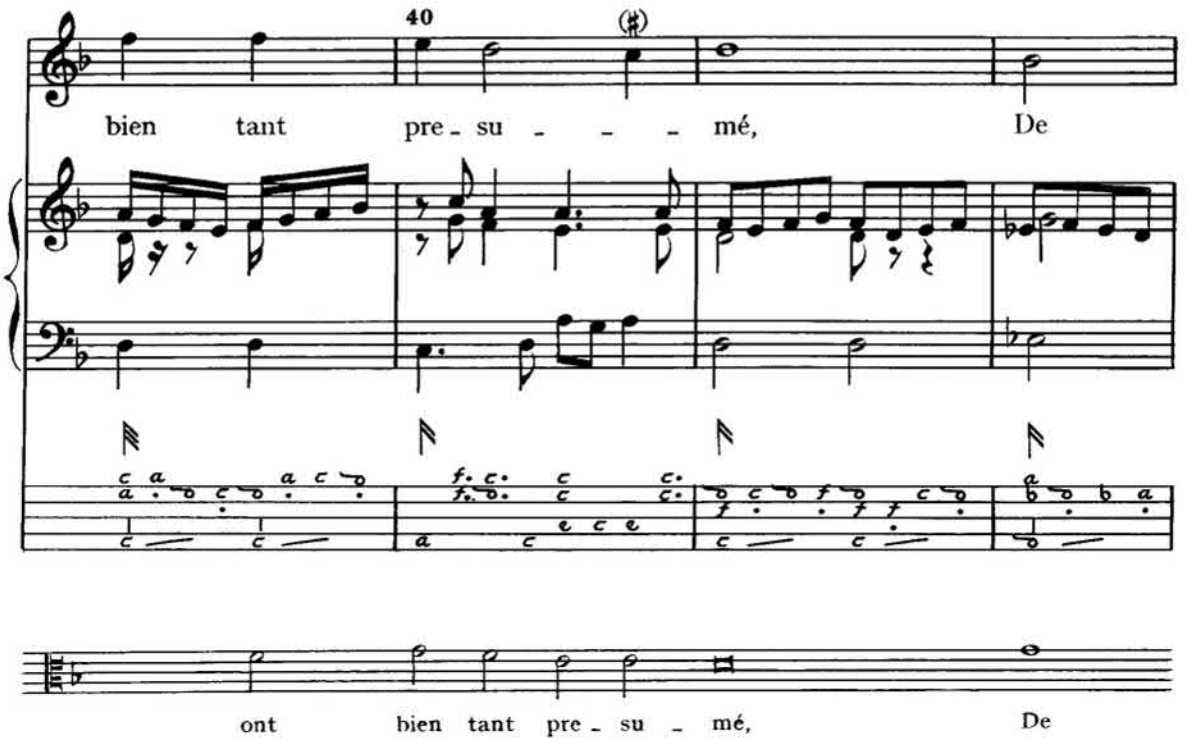


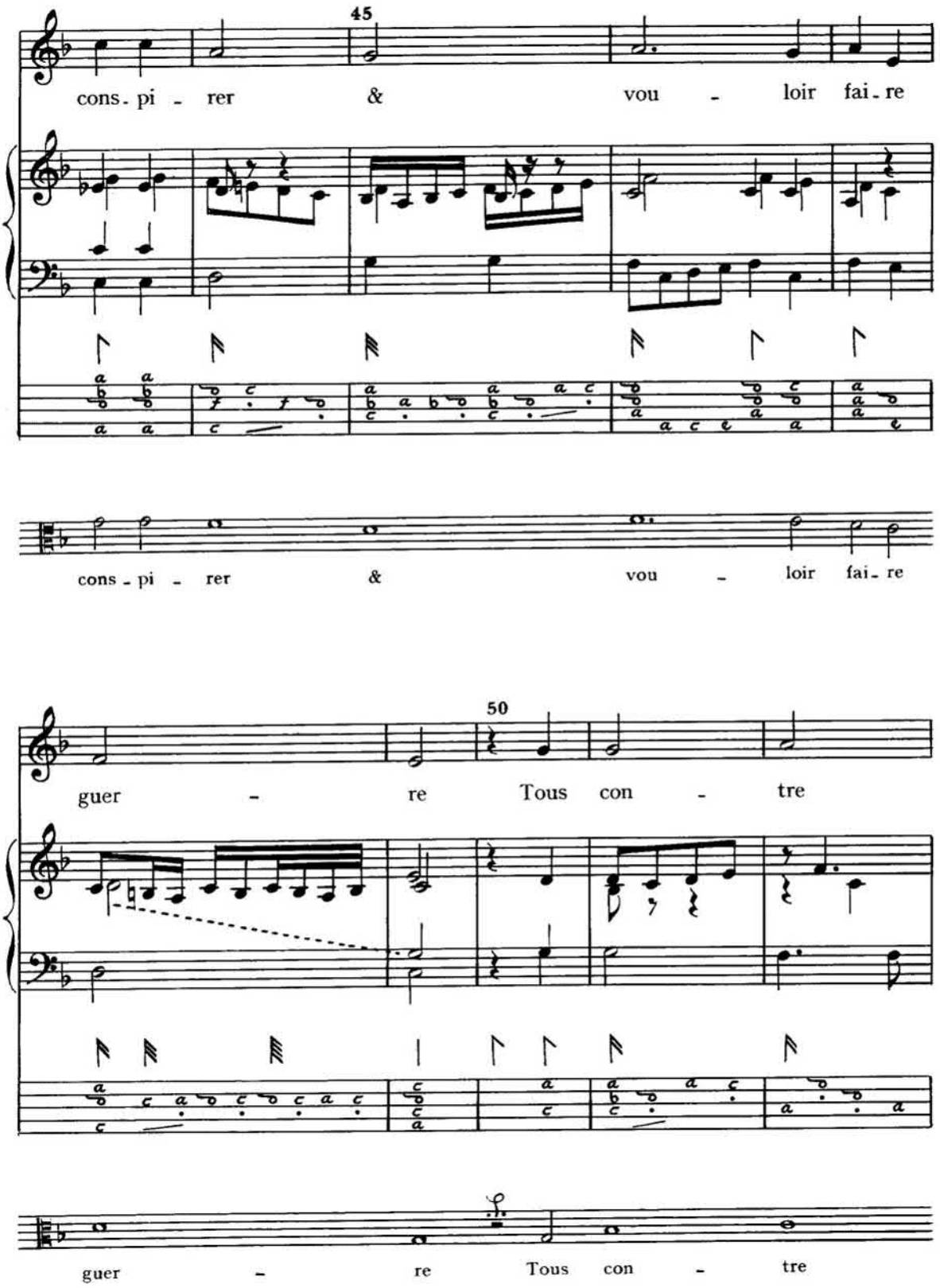

15
me - - - ne? Pour - quoy sont tant les
rer les mei - ne? Pour - quoy sont tant les
20
peu - ples di - li - gens A met - tre sus une
peu - ples di - li - gens, A met - tre sus

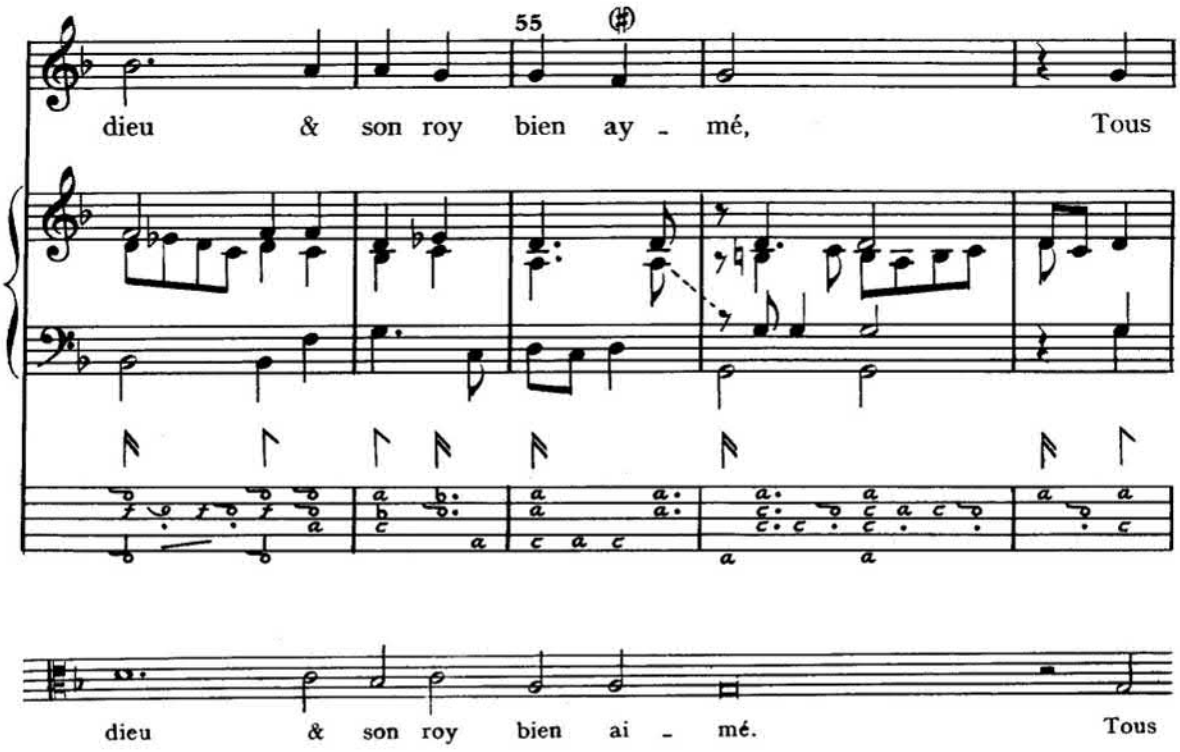

25
en - tre - prin - se vai - - - ne? Ban -
une en - tre - pri - se vai - ne? Ban -

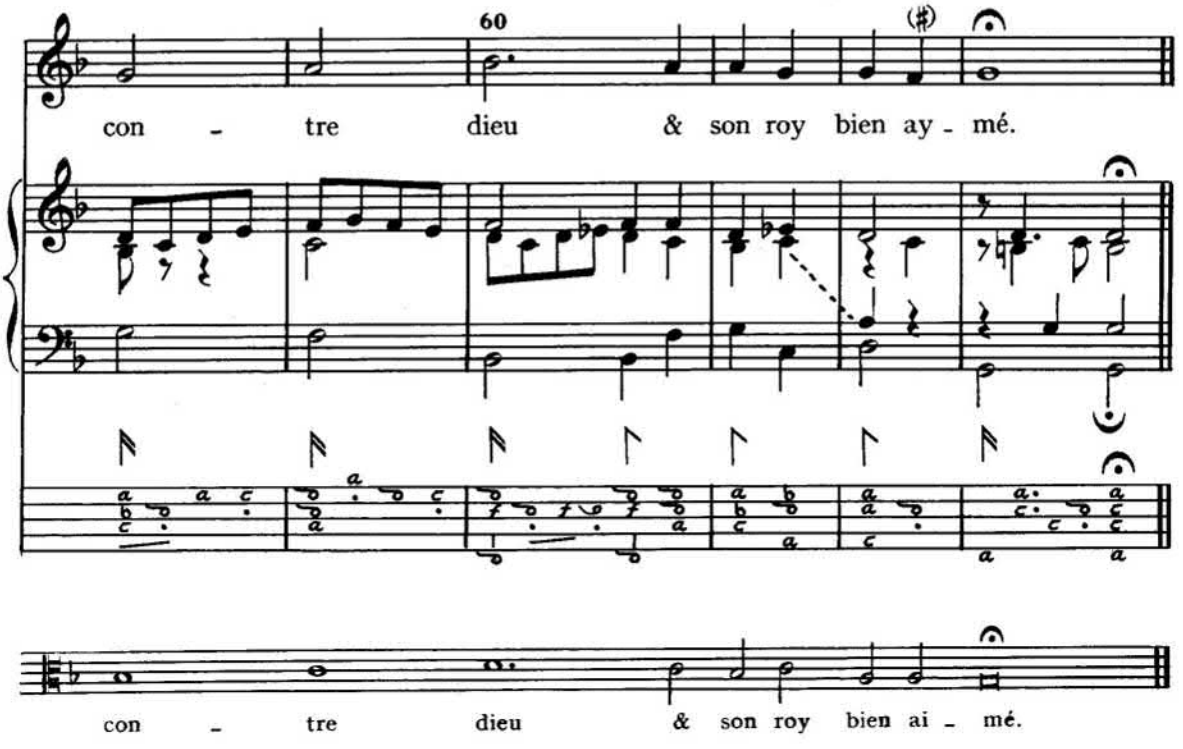

30
dez se sont les grands roys de la
dez se sont les grands roys de la


35
ter - re, Et les pri - mats ont
ter - re, Et les pri - mats


40
bien tant pre - su - - - mé, De
ont bien tant pre - su - mé, De


45
cons. pi - rer & vou - loir fai. re
cons - pi - rer & vou - loir fai - re
50
guer - re Tous con - tre
guer - re Tous con - tre


55
dieu & son roy bien ay - mé, Tous
dieu & son roy bien ai - mé. Tous

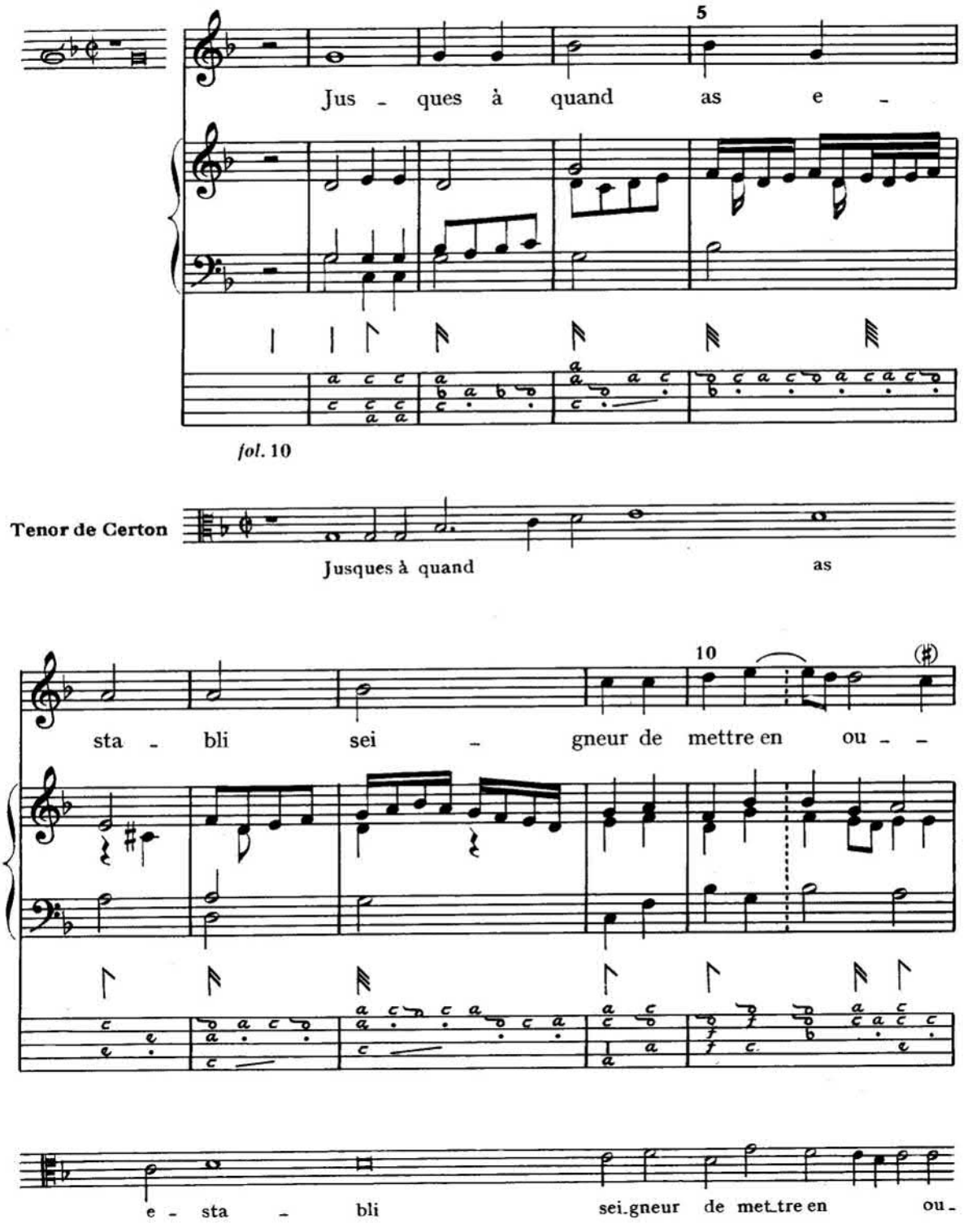

60
con - tre dieu & son roy bien ay - mé.
con - tre dieu & son roy bien ai - mé.

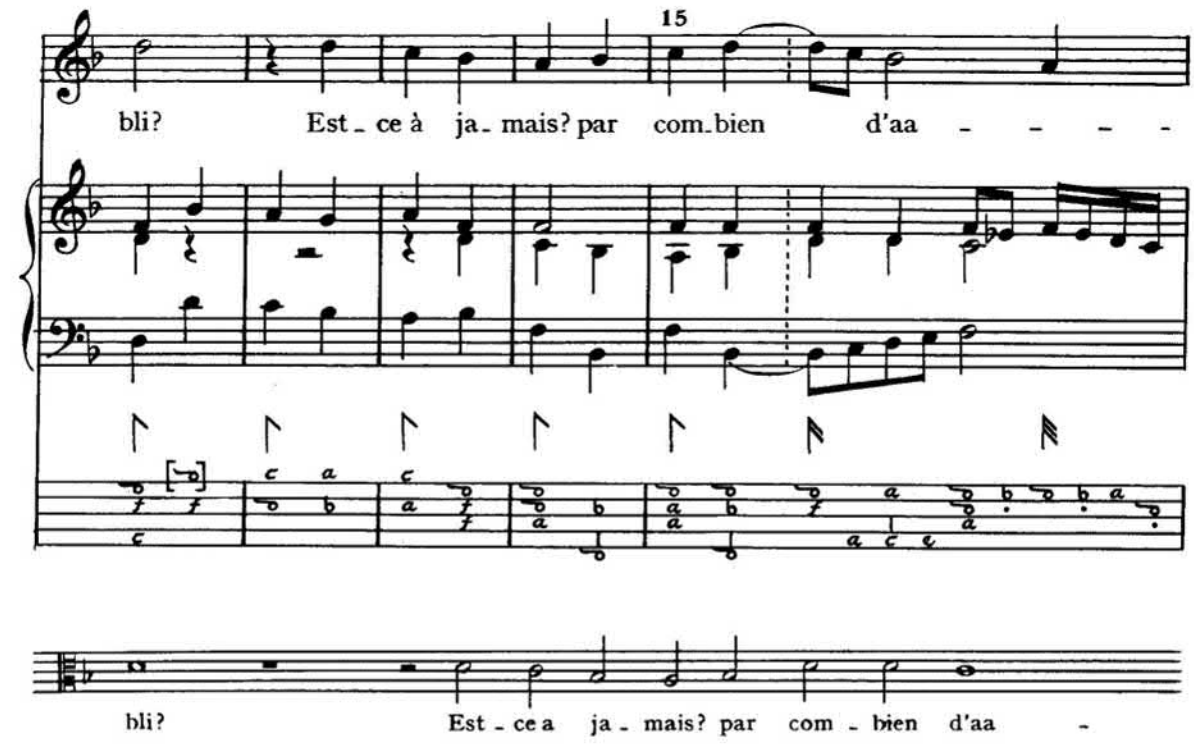
6.

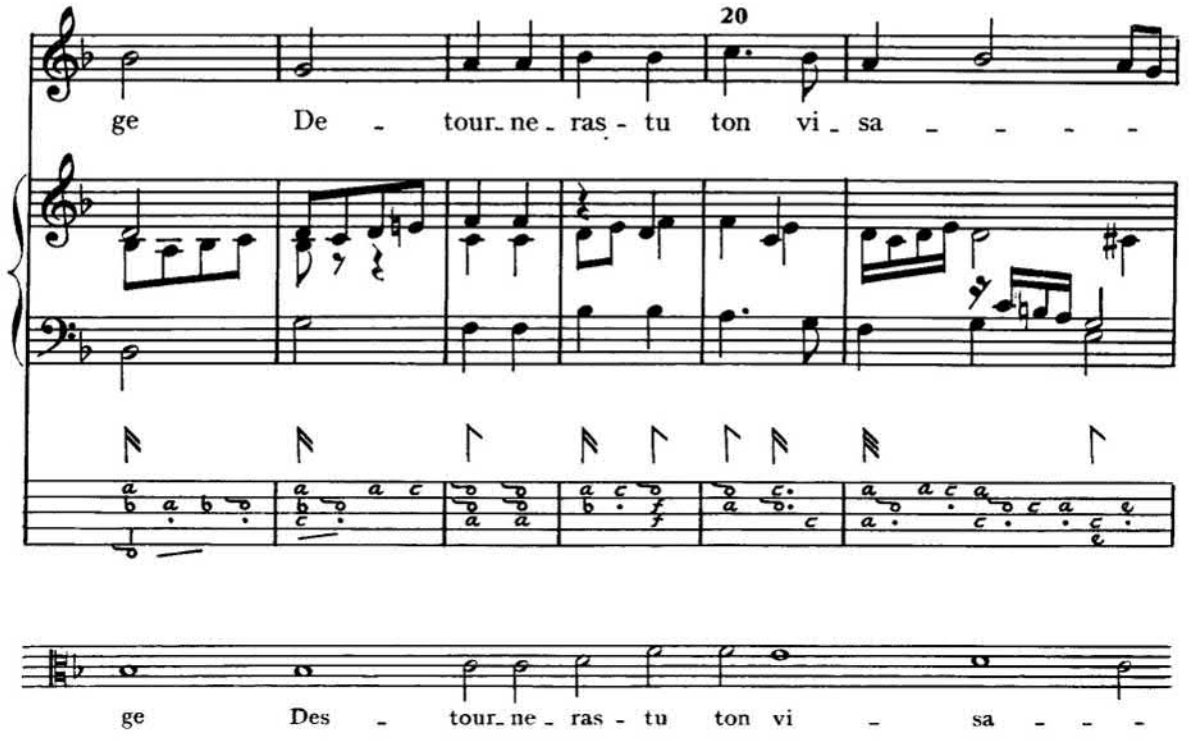
Usque quo Domine

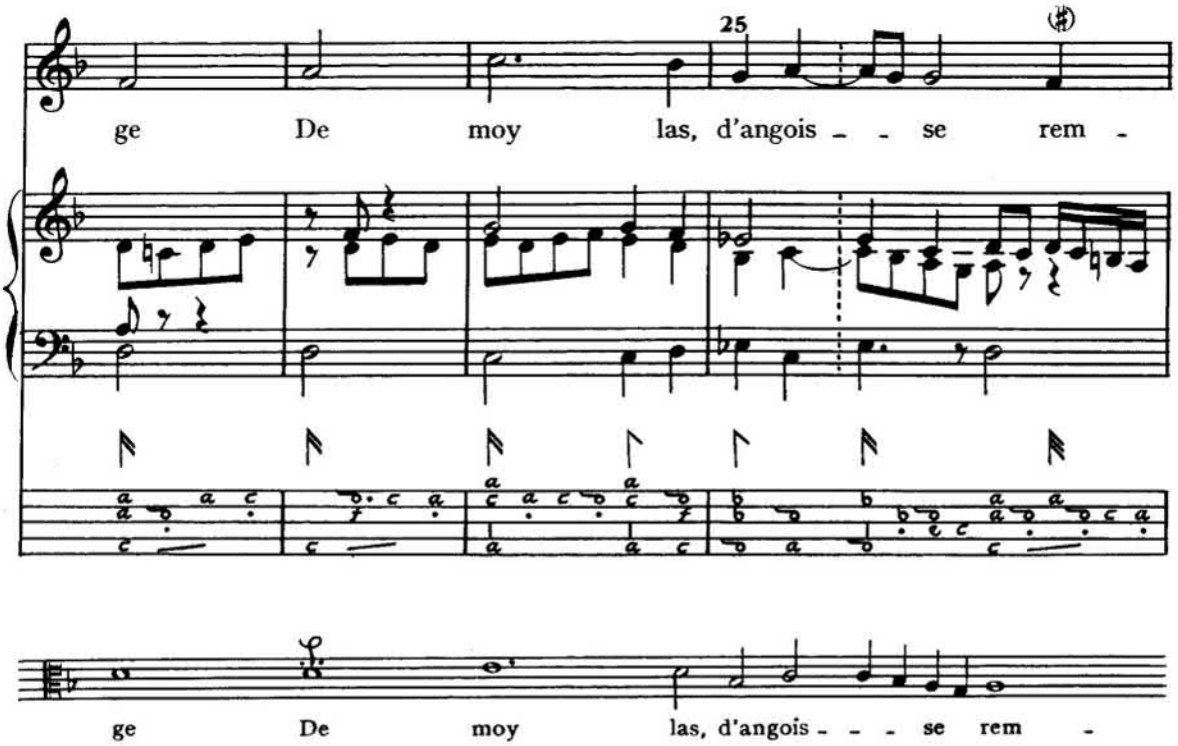
PSAUME XIII

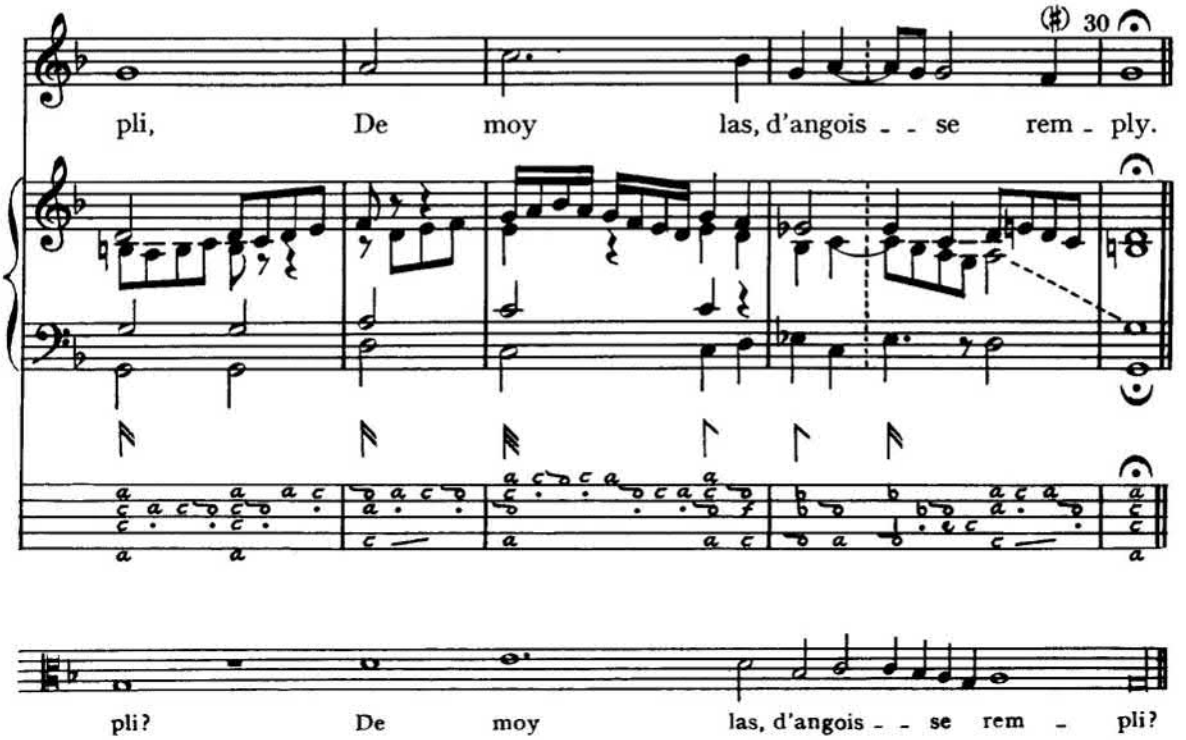
La voix, a sur la premiere




15
bli? Est_ce à ja_mais? par com_bien d'aa - - - -
bli? Est - ce a ja - mais? par com - bien d'aa -


20
ge De - tour_ne_ras - tu ton vi_sa - - - -
ge Des - tour_ne_ras - tu ton vi - sa - - -


25
ge De moy las, d'angois - - se rem -
ge De moy las, d'angois - - - se rem -

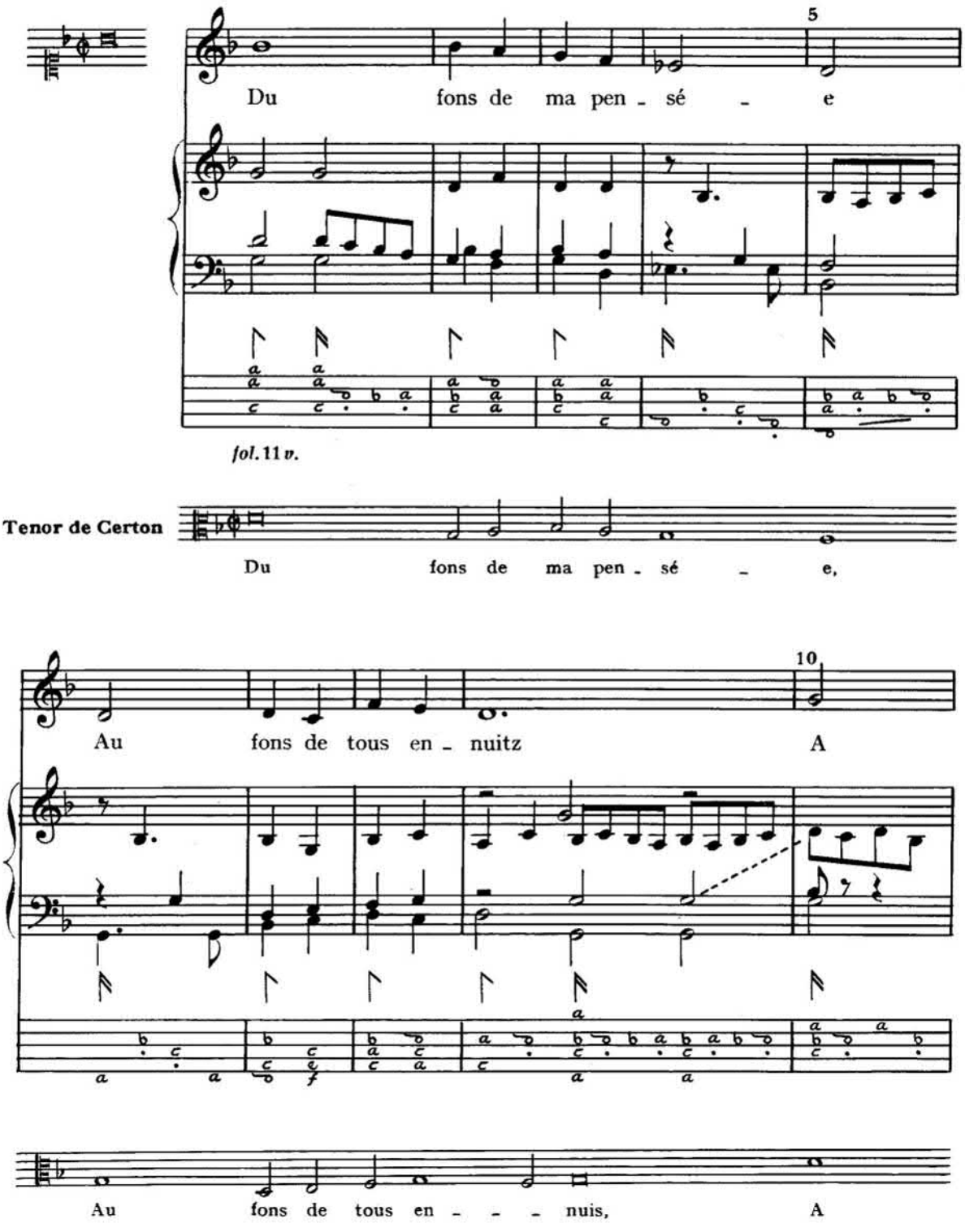

30
pli, De moy las, d'angois - - se rem - ply.
pli? De moy las, d'angois - - se rem - pli?

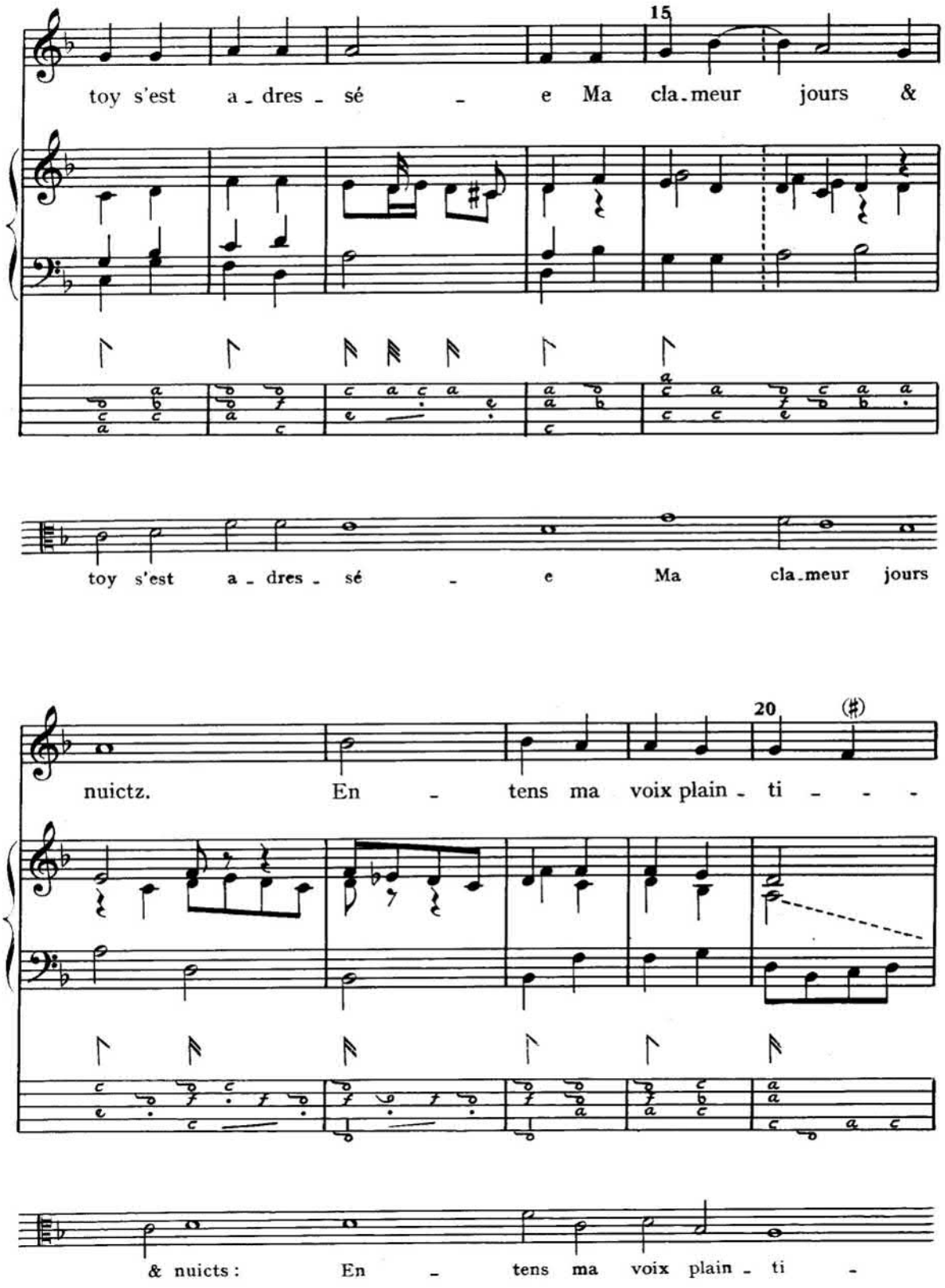
7.

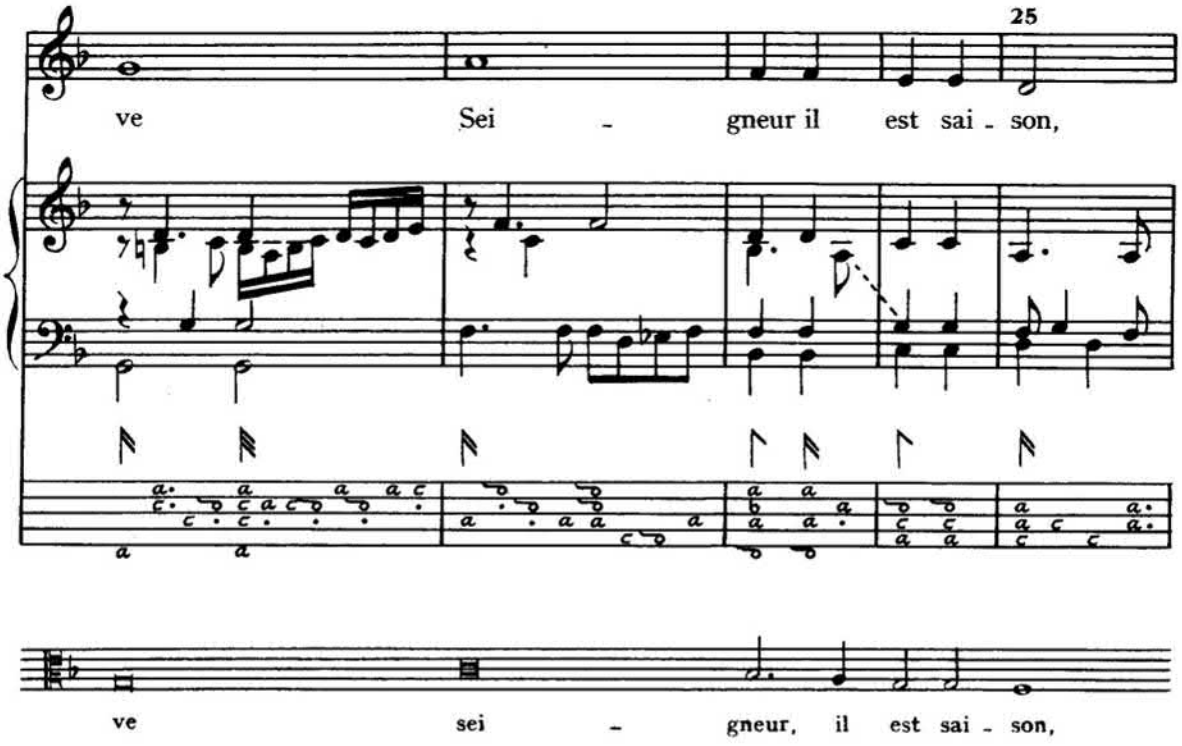
De profundis

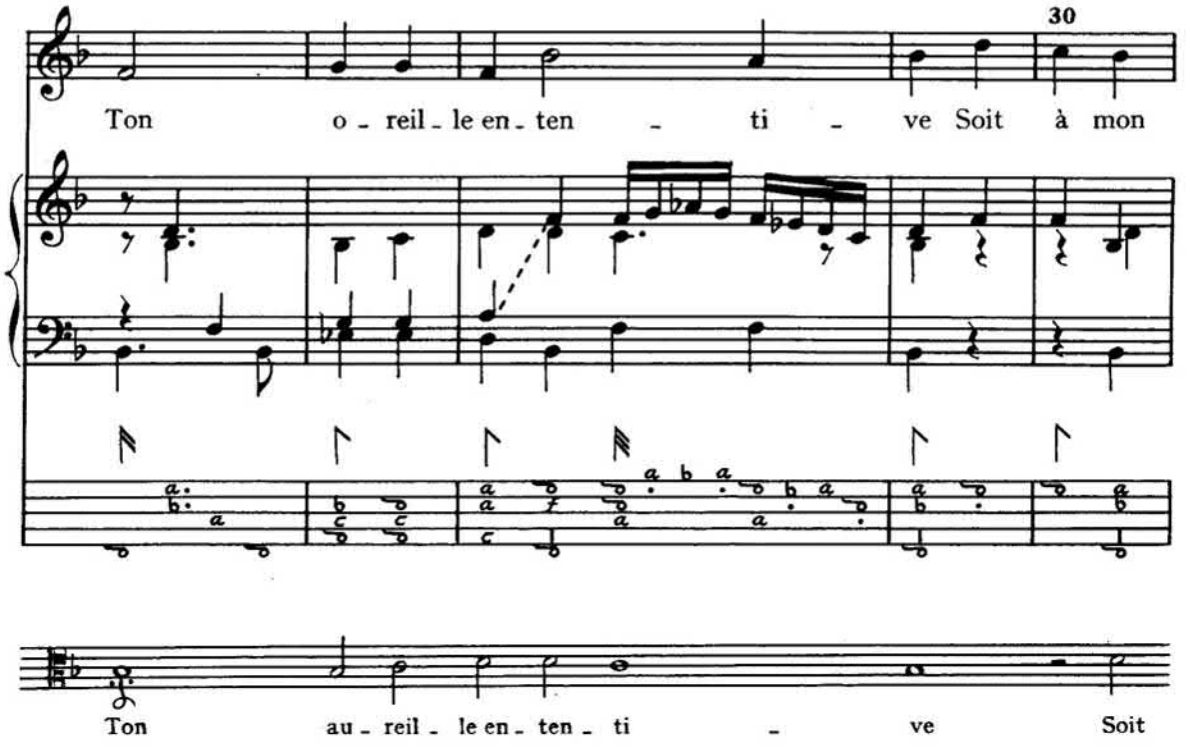
PSAUME CXXX

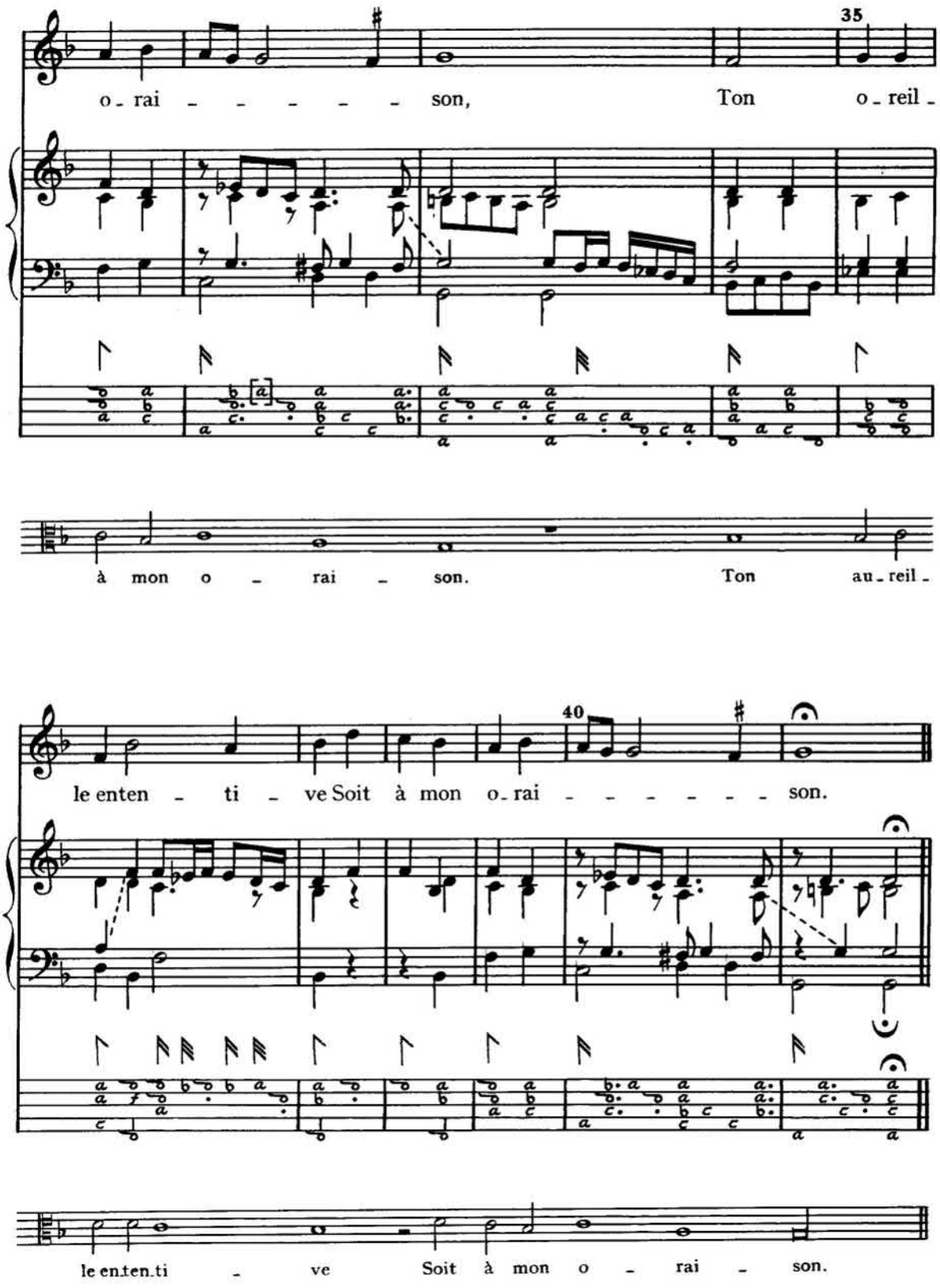
La voix, d sur la premiere




15
toy s'est a - dres - sé - e Ma cla - meur jours &
toy s'est a - dres - sé - e Ma cla - meur jours
20
nuictz. En - tens ma voix plain - ti - - -
& nuicts: En - tens ma voix plain - ti -


25
ve Sei - gneur il est sai - son,
ve sei - gneur, il est sai - son,


30
Ton o - reil - le en - ten - ti - ve Soit à mon
Ton au - reil - le en - ten - ti - ve Soit

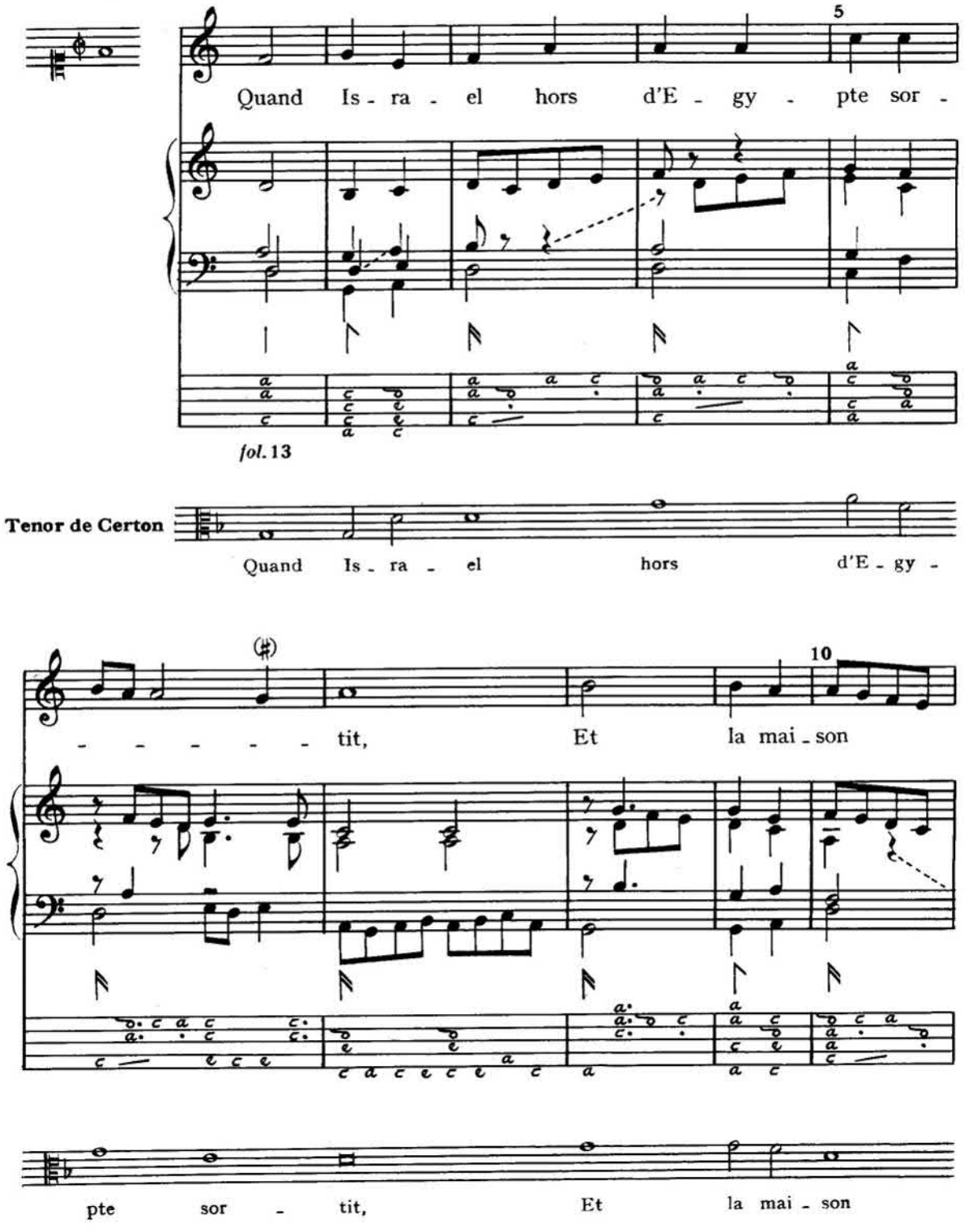

35
o - rai - - - - - - son, Ton o - reil -
à mon o - rai - son. Ton au - reil -
40
le enten - ti - ve Soit à mon o - rai - - - - - - - son.
le en.ten.ti - ve Soit à mon o - rai - son.

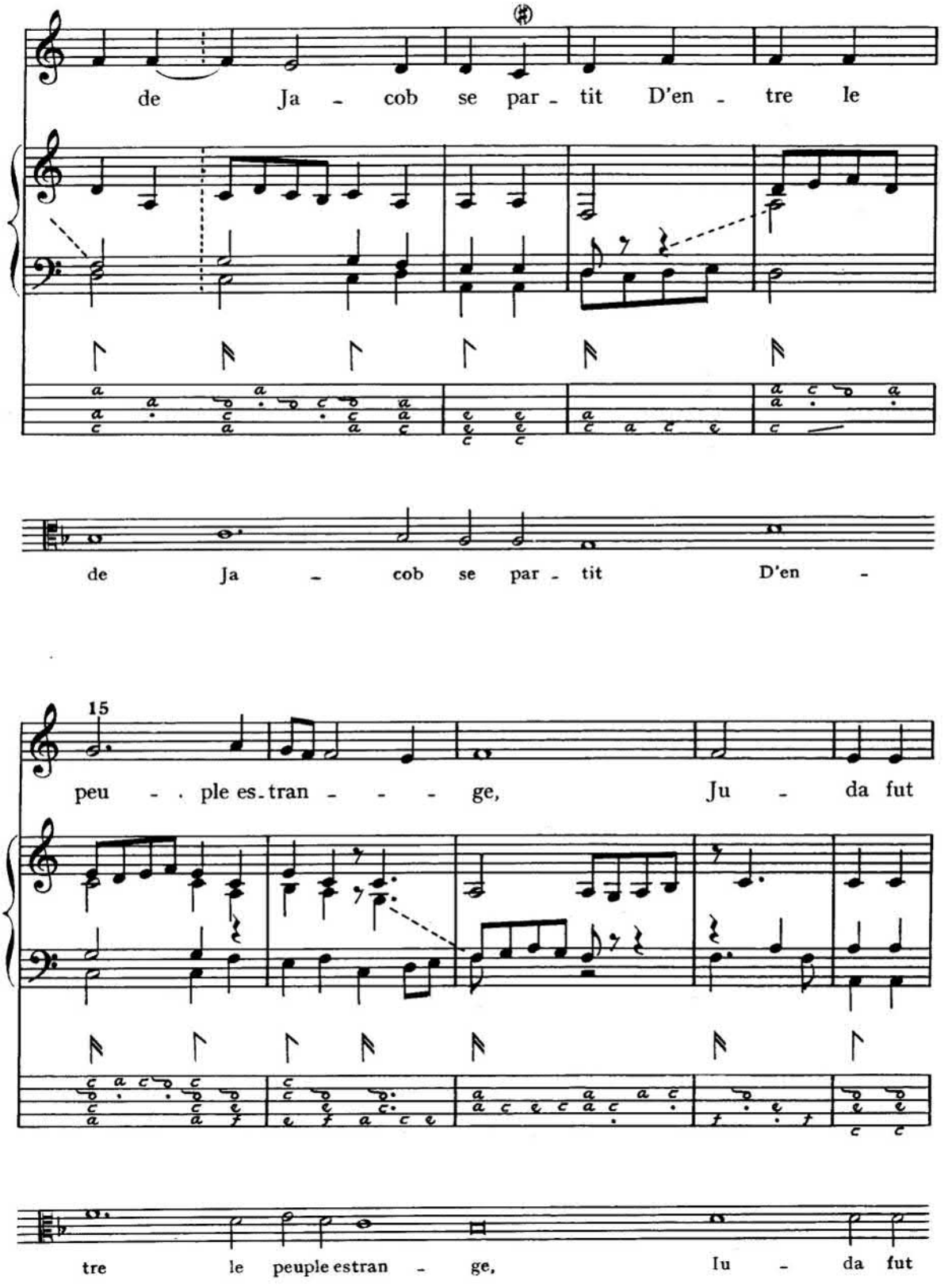
8.

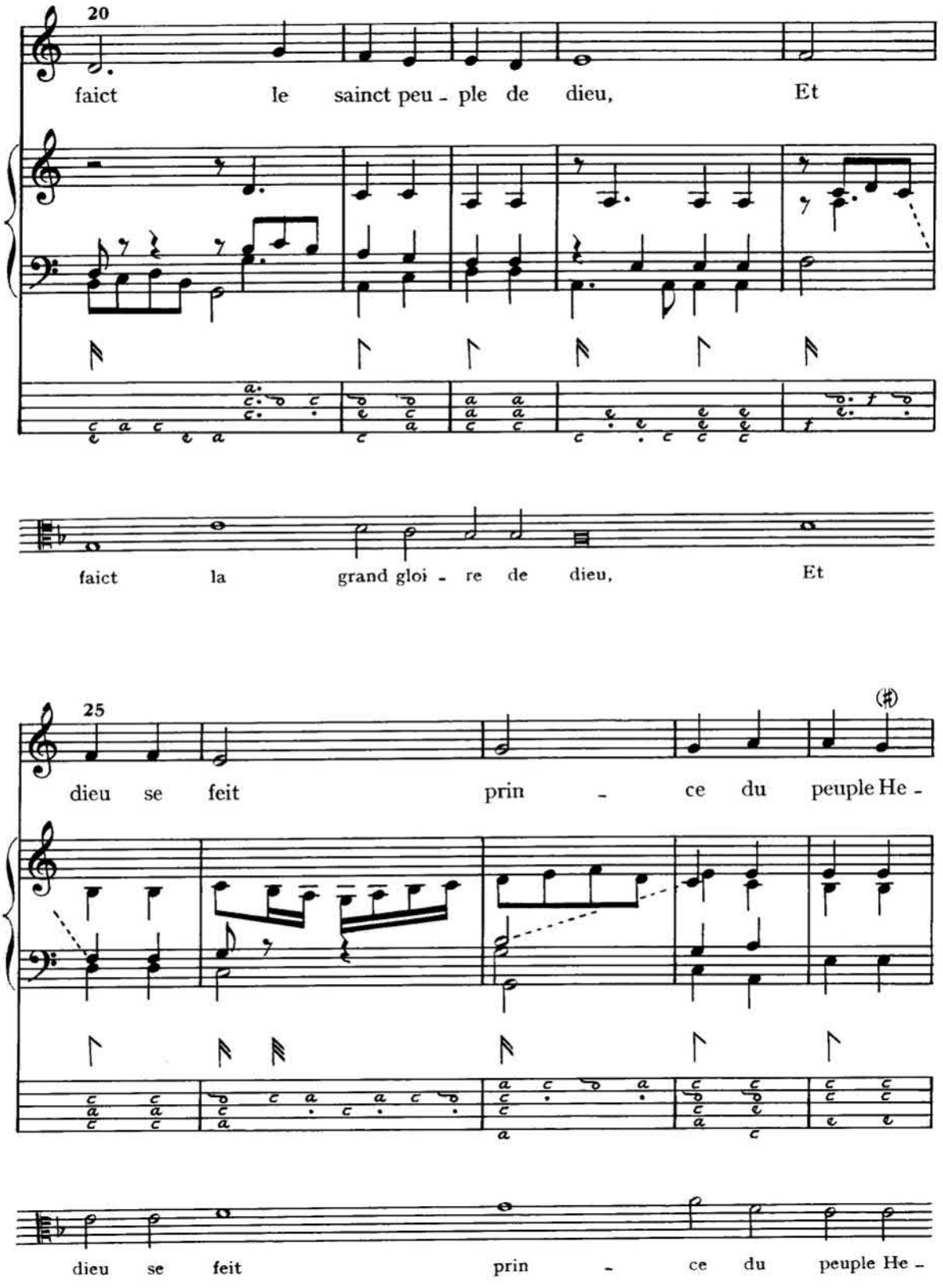
In exitu Israel

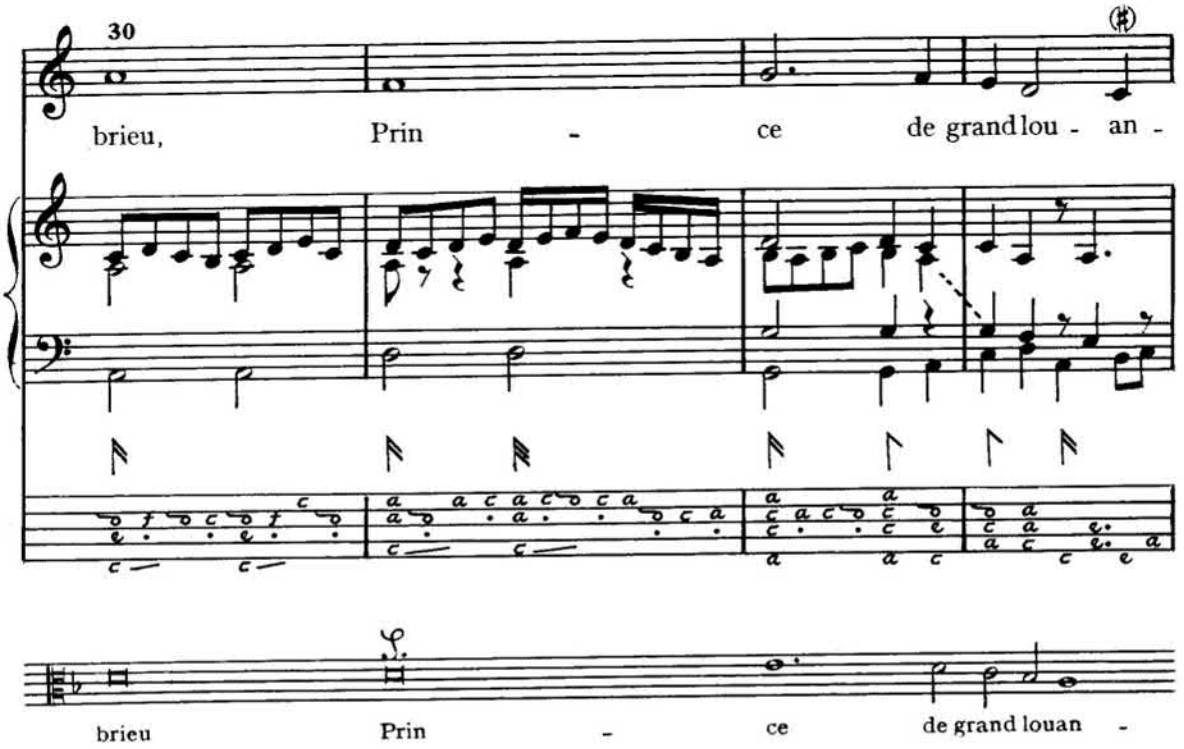
PSAUME CXIV

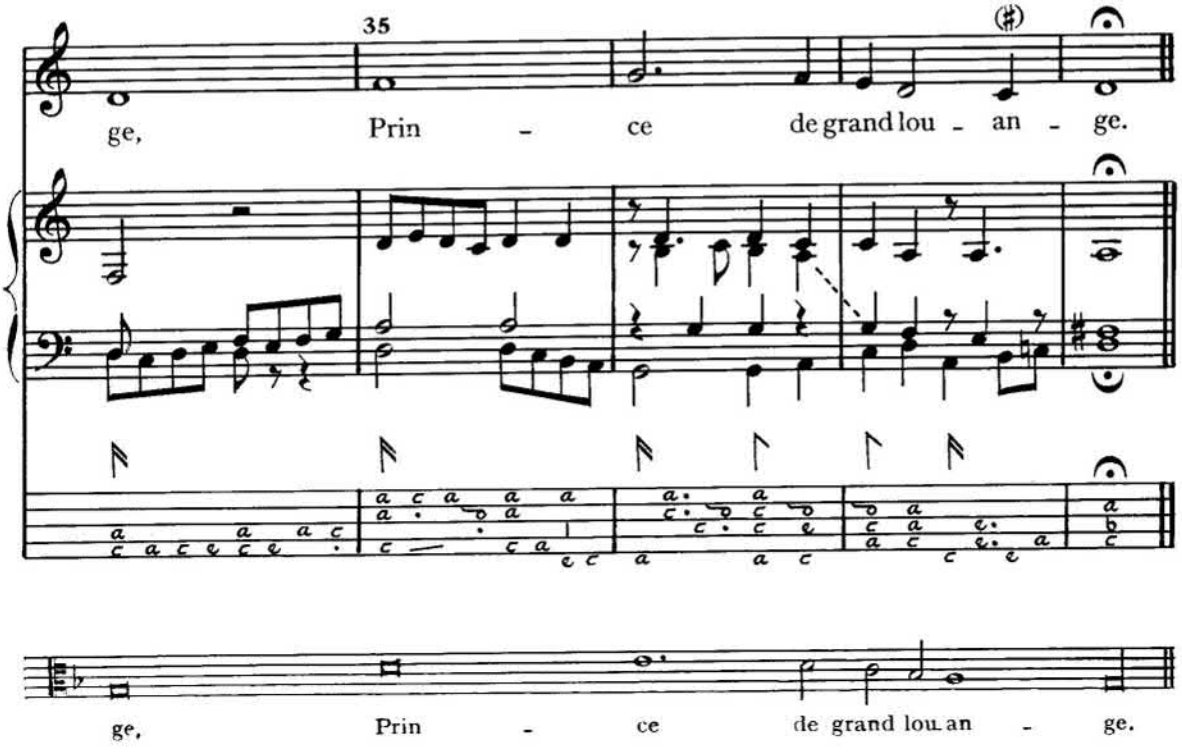
La voix, d sur la seconde




de Ja - cob se par - tit D'en - tre le
de Ja - cob se par - tit D'en -
15
peu - . ple es - tran - - - - ge, Ju - da fut
tre le peuple estran - ge, Iu - da fut


20
faict le sainct peu - ple de dieu, Et
faict la grand gloi - re de dieu, Et
25
dieu se feit prin - ce du peuple He -
dieu se feit prin - ce du peuple He -


30
brieu, Prin - ce de grand lou - an -
brieu Prin - ce de grand louan -

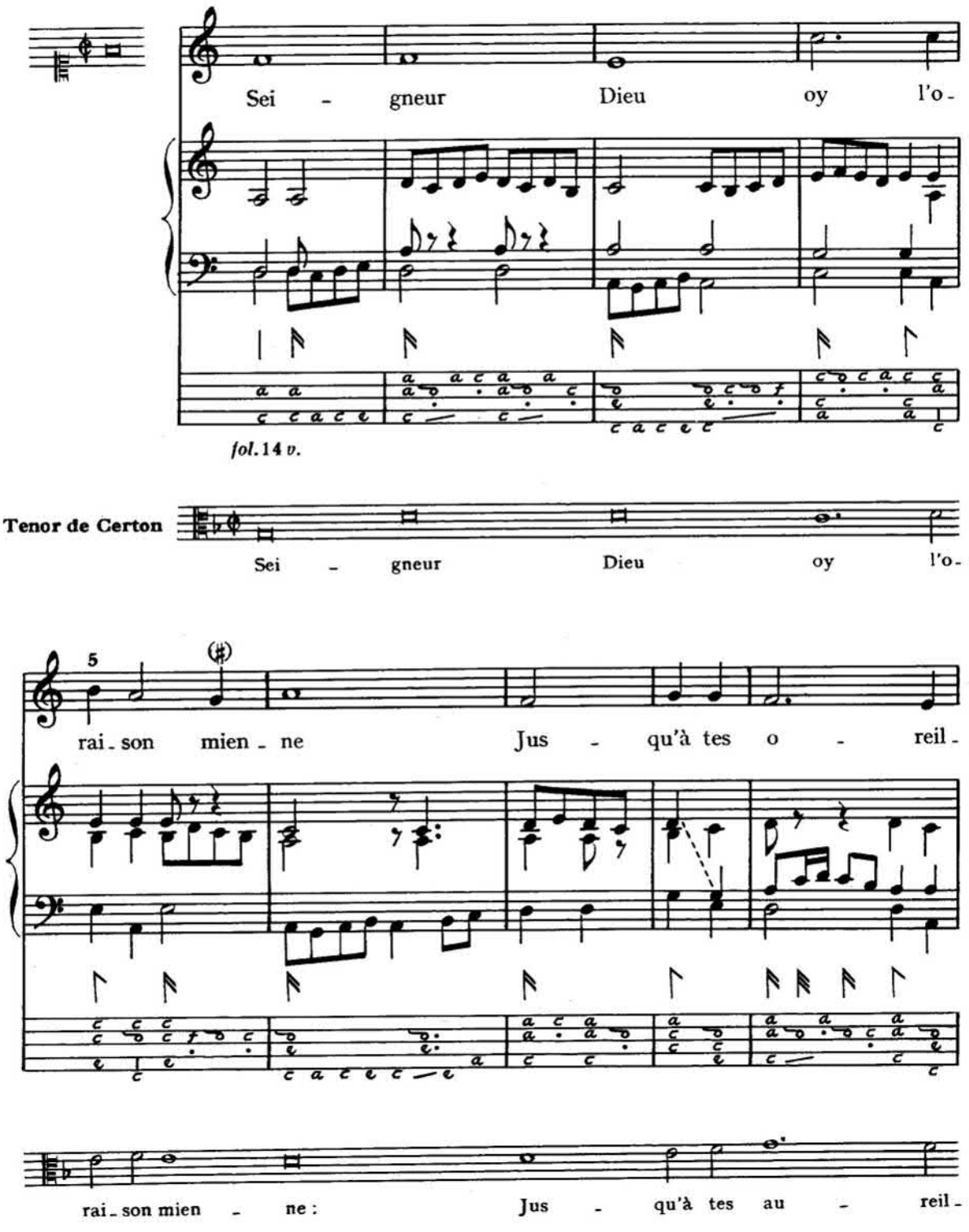

35
ge, Prin - ce de grand lou - an - ge.
ge, Prin - ce de grand lou an - ge.

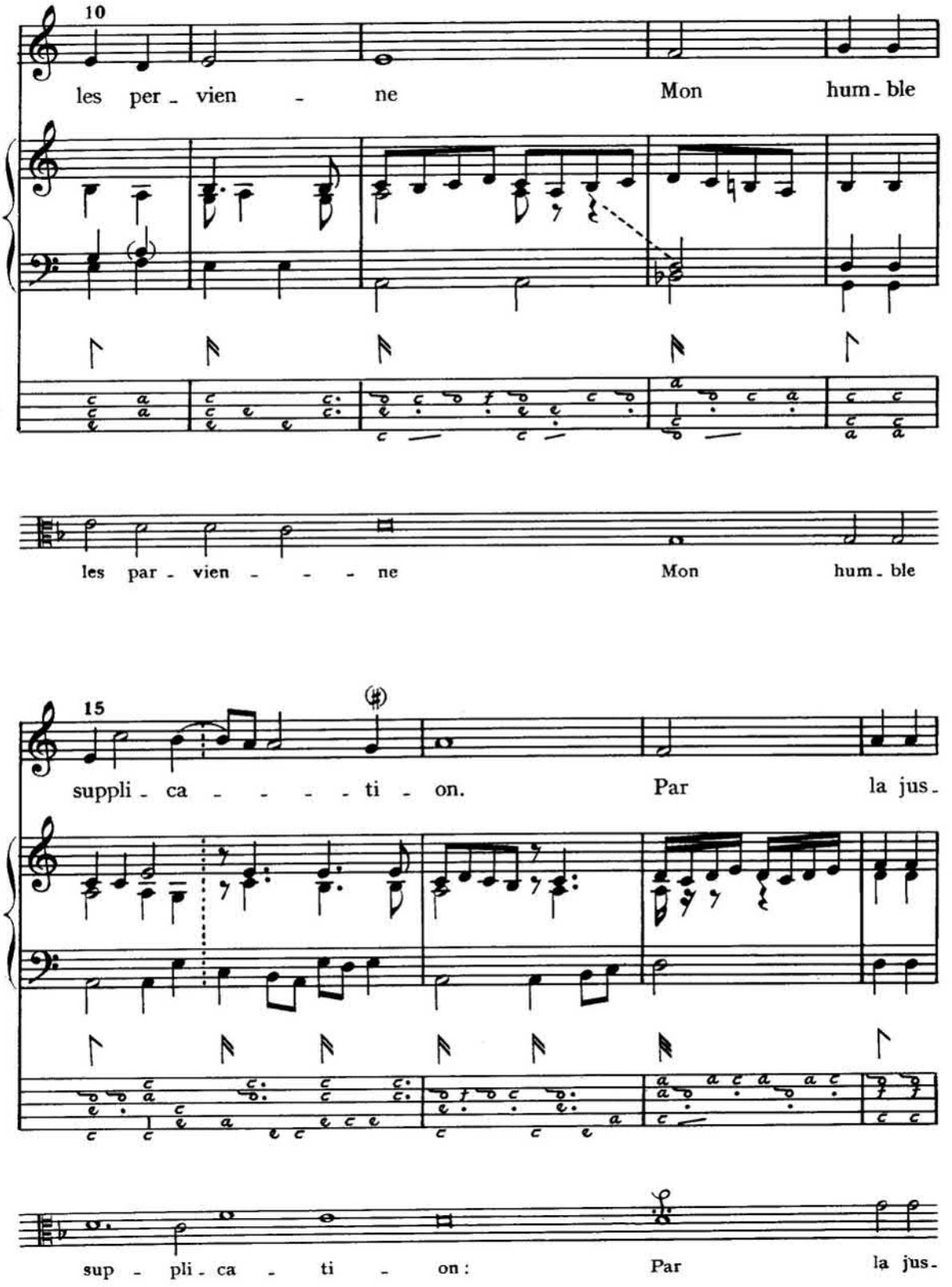
9.

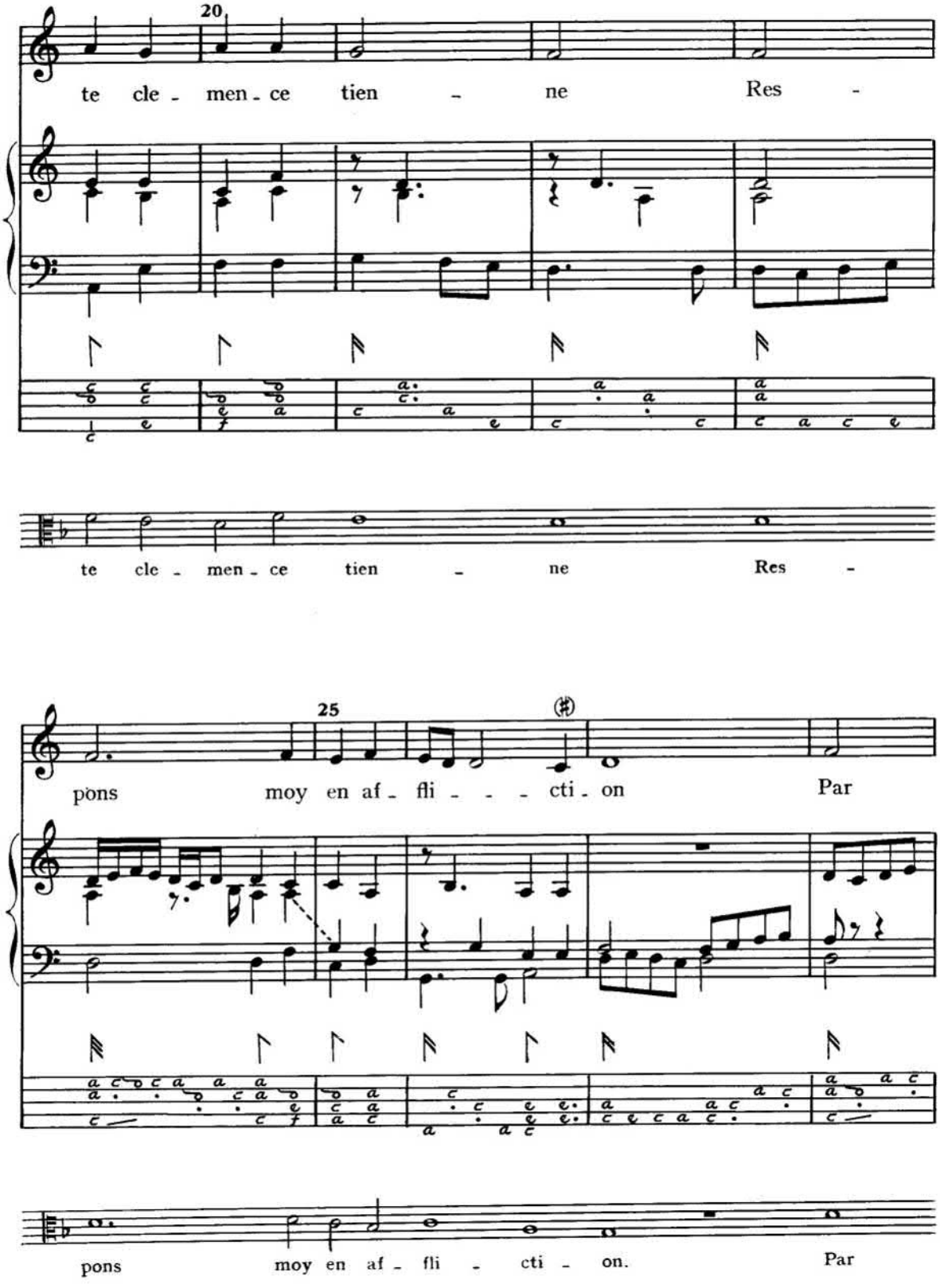
Domine exaudi orationem meam

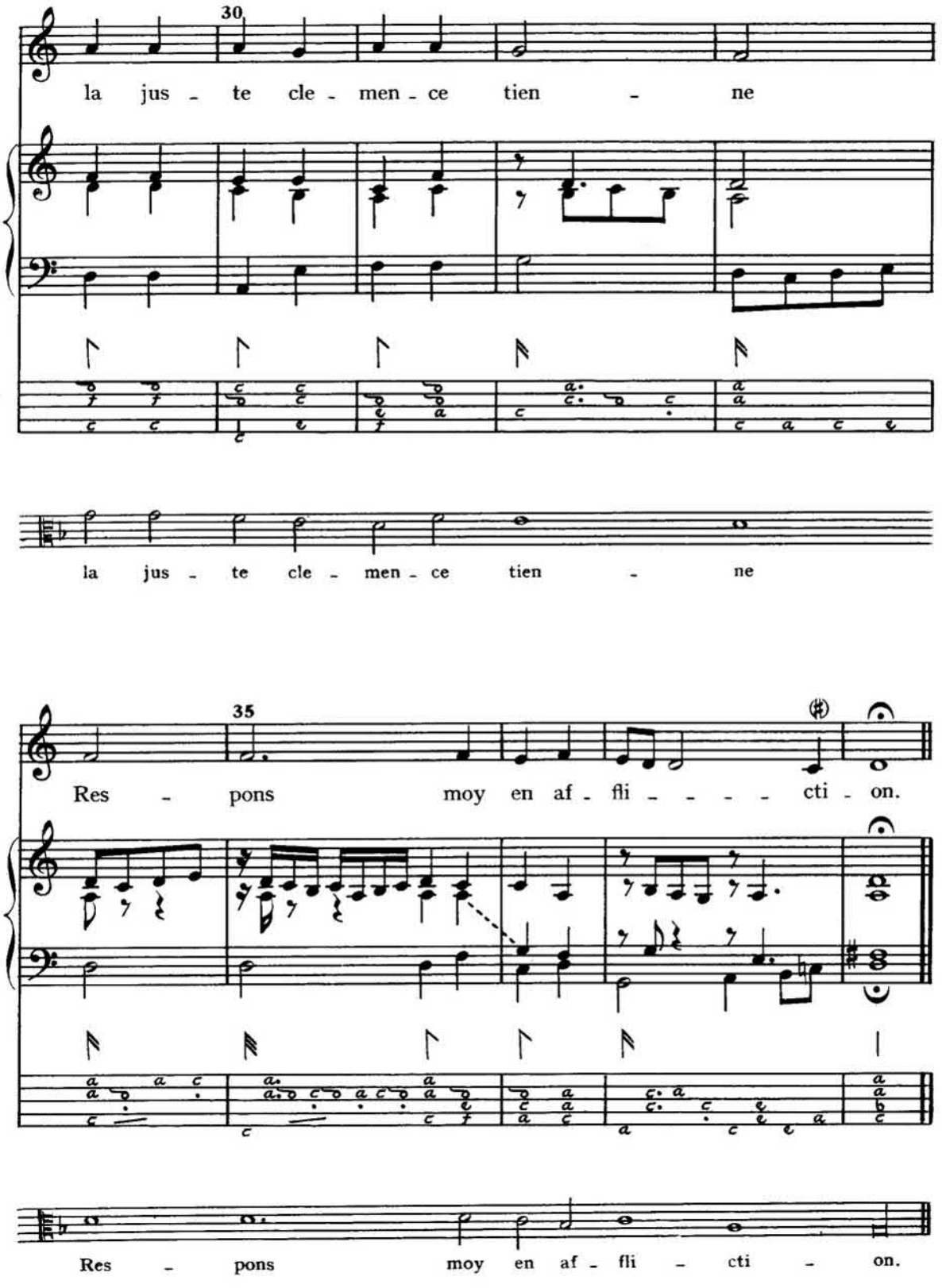
PSAUME CXLIII

La voix, d sur la [seconde]




10
les per - vien - ne Mon hum - ble
les par - vien - - - - ne Mon hum - ble
15
suppli - ca - - - - - ti - on. Par la jus -
sup - pli - ca - ti - on: Par la jus -


20
te cle - men - ce tien - ne Res -
te cle - men - ce tien - ne Res -
25
pons moy en af - fli - - - cti - on Par
pons moy en af - fli - cti - on. Par

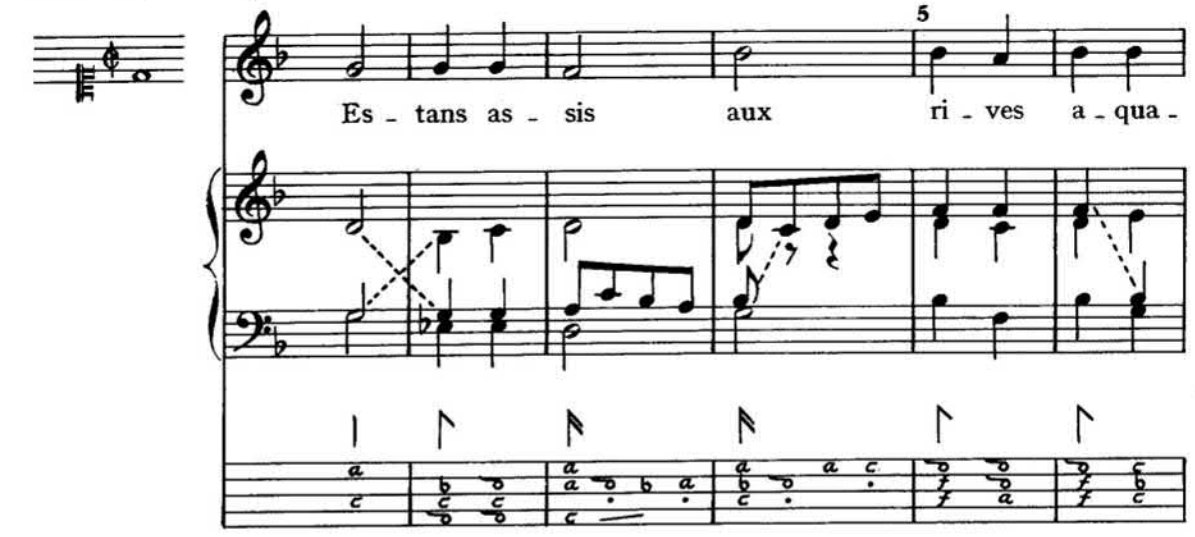

30
la jus - te cle - men - ce tien - ne
la jus - te cle - men - ce tien - ne
35
Res - pons moy en af - fli - - - - cti - on.
Res - pons moy en af - fli - cti - on.

10.

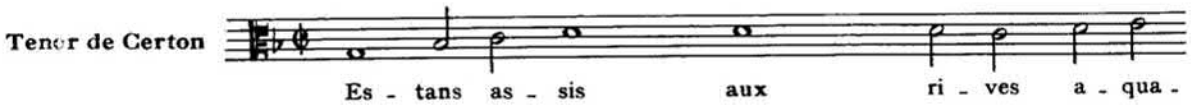
Super flumina Babylonis

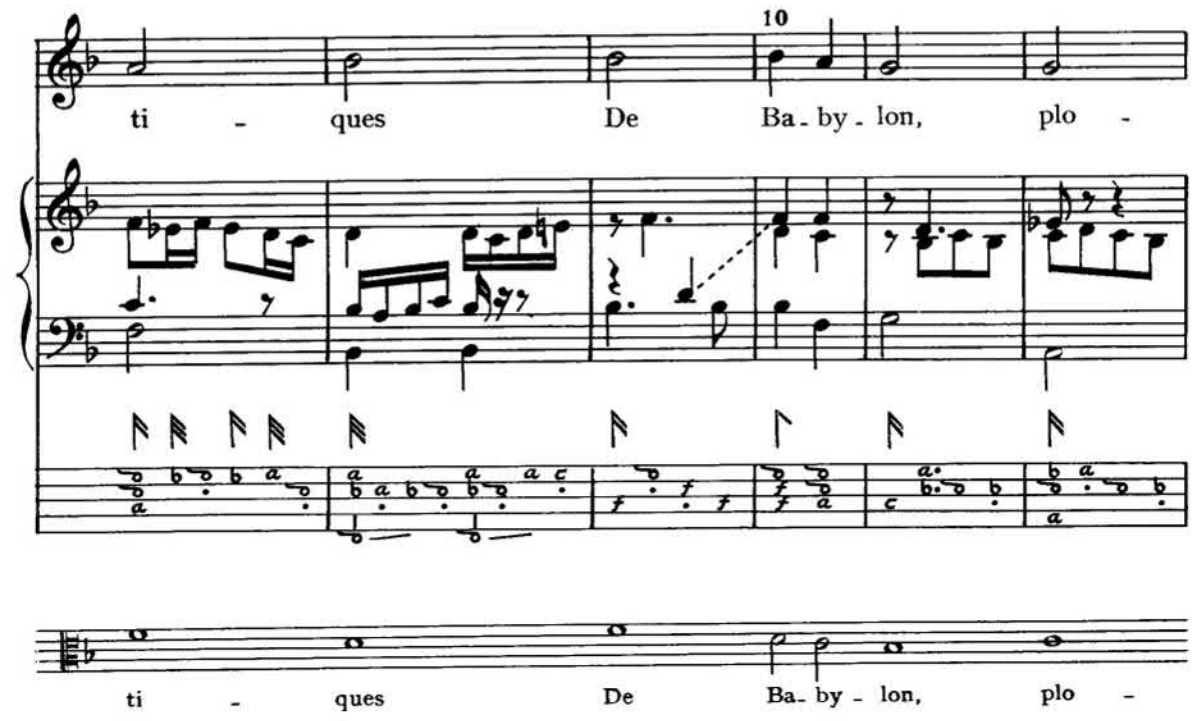
PSAUME CXXXVII

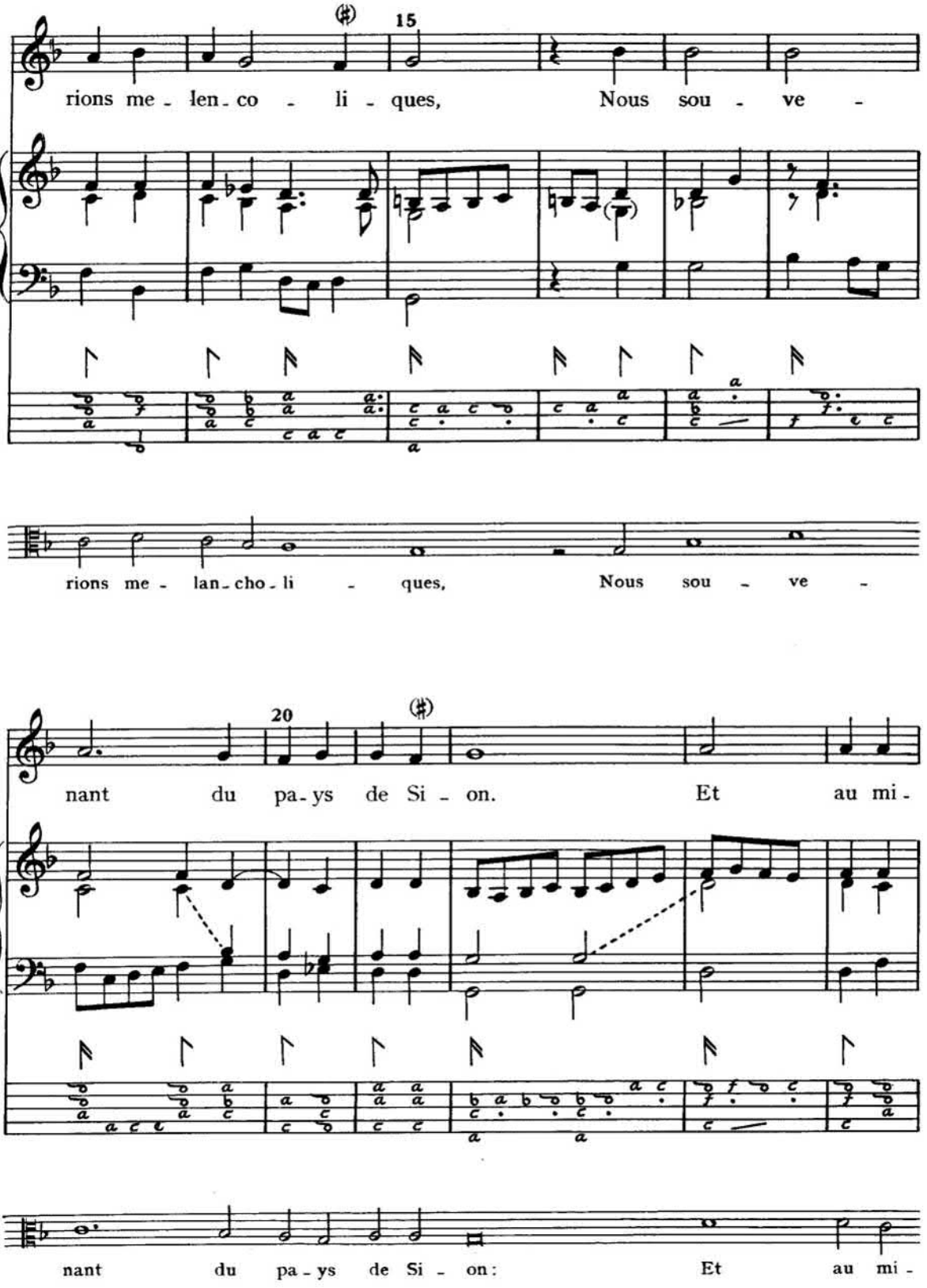
La voix, a sur la premiere

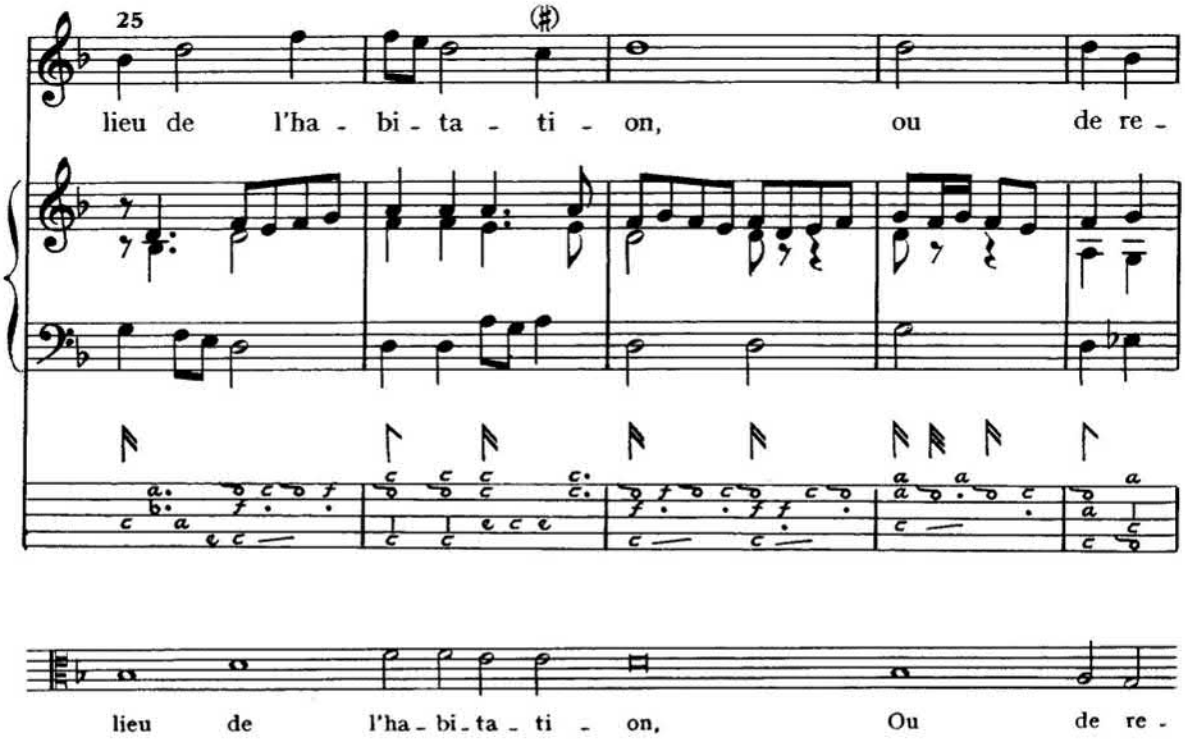


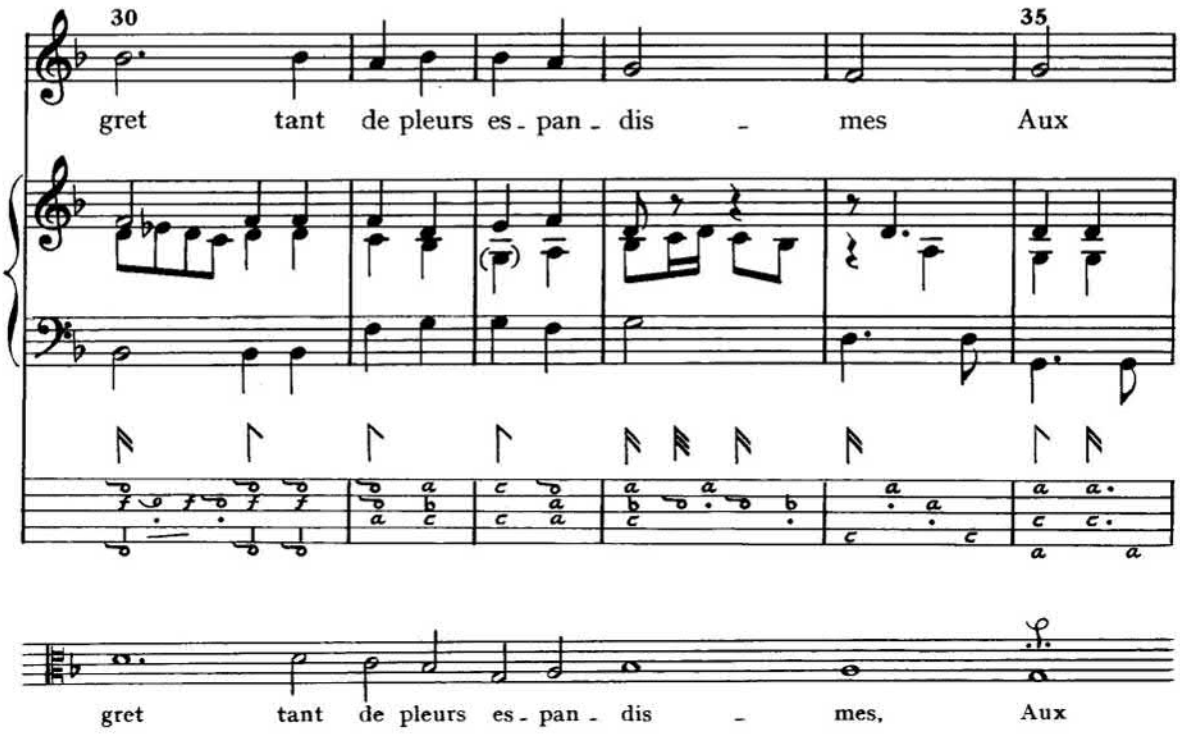
fol. 16 *v.*

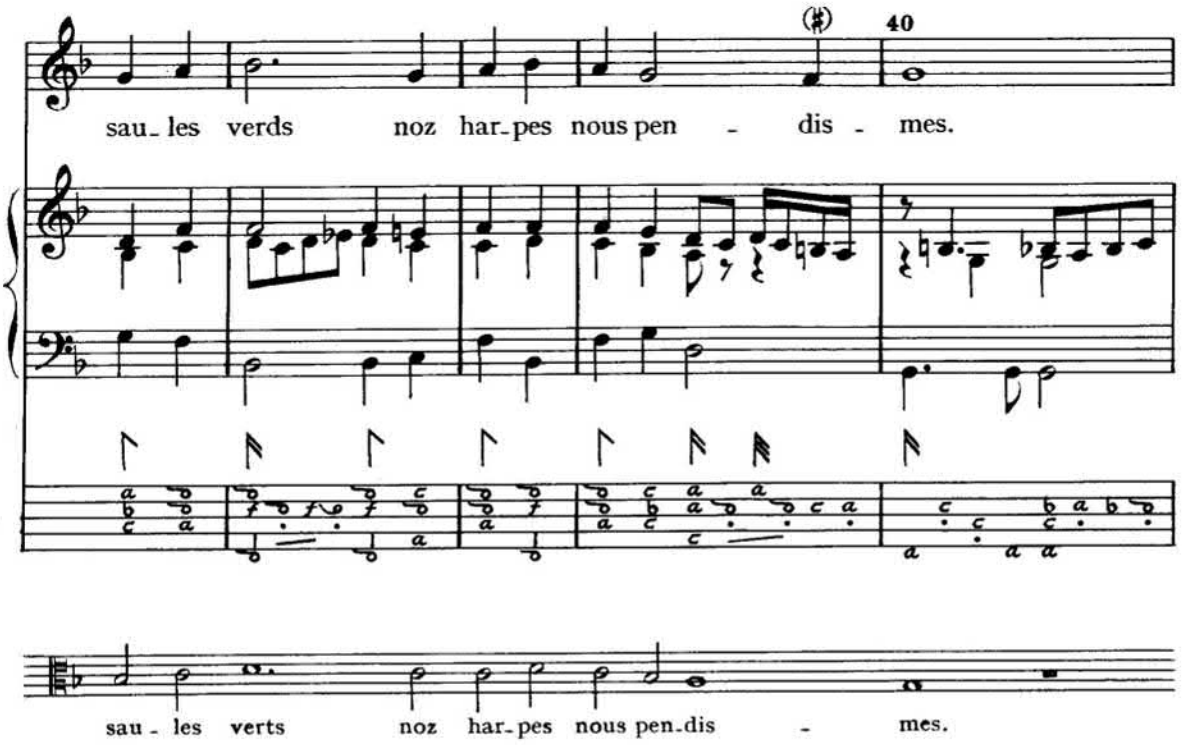


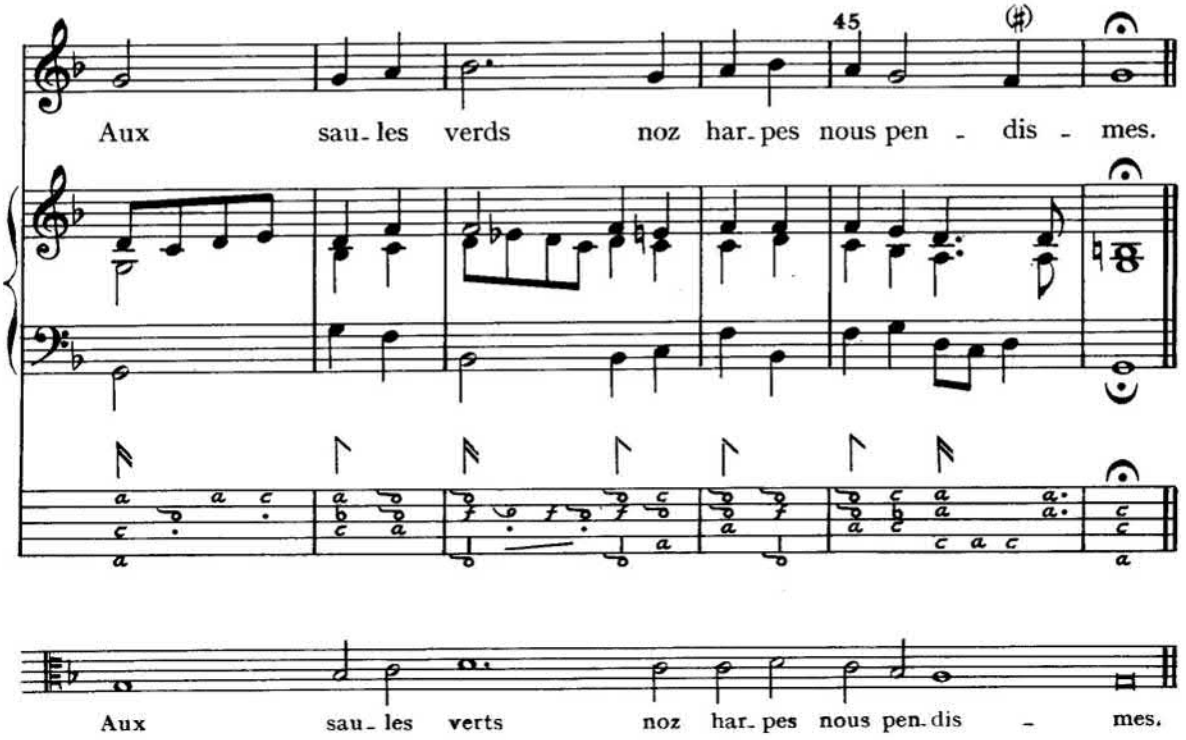



15
rions me - len - co - li - ques, Nous sou - ve -
rions me - lan - cho - li - ques, Nous sou - ve -
20
nant du pa - ys de Si - on. Et au mi -
nant du pa - ys de Si - on: Et au mi -


25
lieu de l'ha - bi - ta - ti - on, ou de re -
lieu de l'ha - bi - ta - ti - on, Ou de re -


30
35
gret tant de pleurs es - pan - dis - mes Aux
gret tant de pleurs es - pan - dis - mes, Aux


40
sau_les verds noz har_pes nous pen - dis - mes.
sau - les verts noz har_pes nous pen_dis - mes.

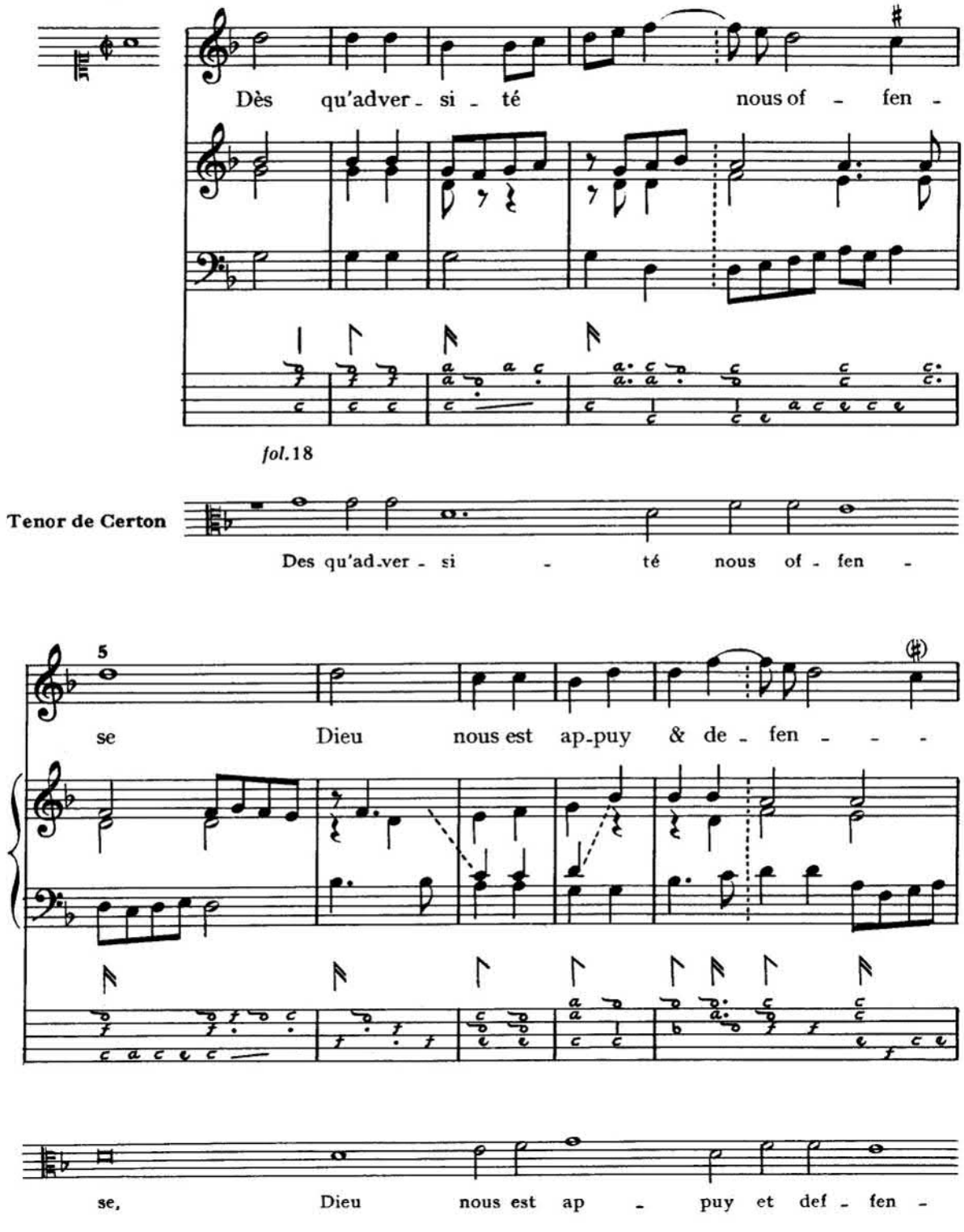

45
Aux sau_les verds noz har_pes nous pen - dis - mes.
Aux sau_les verts noz har_pes nous pen_dis - mes.

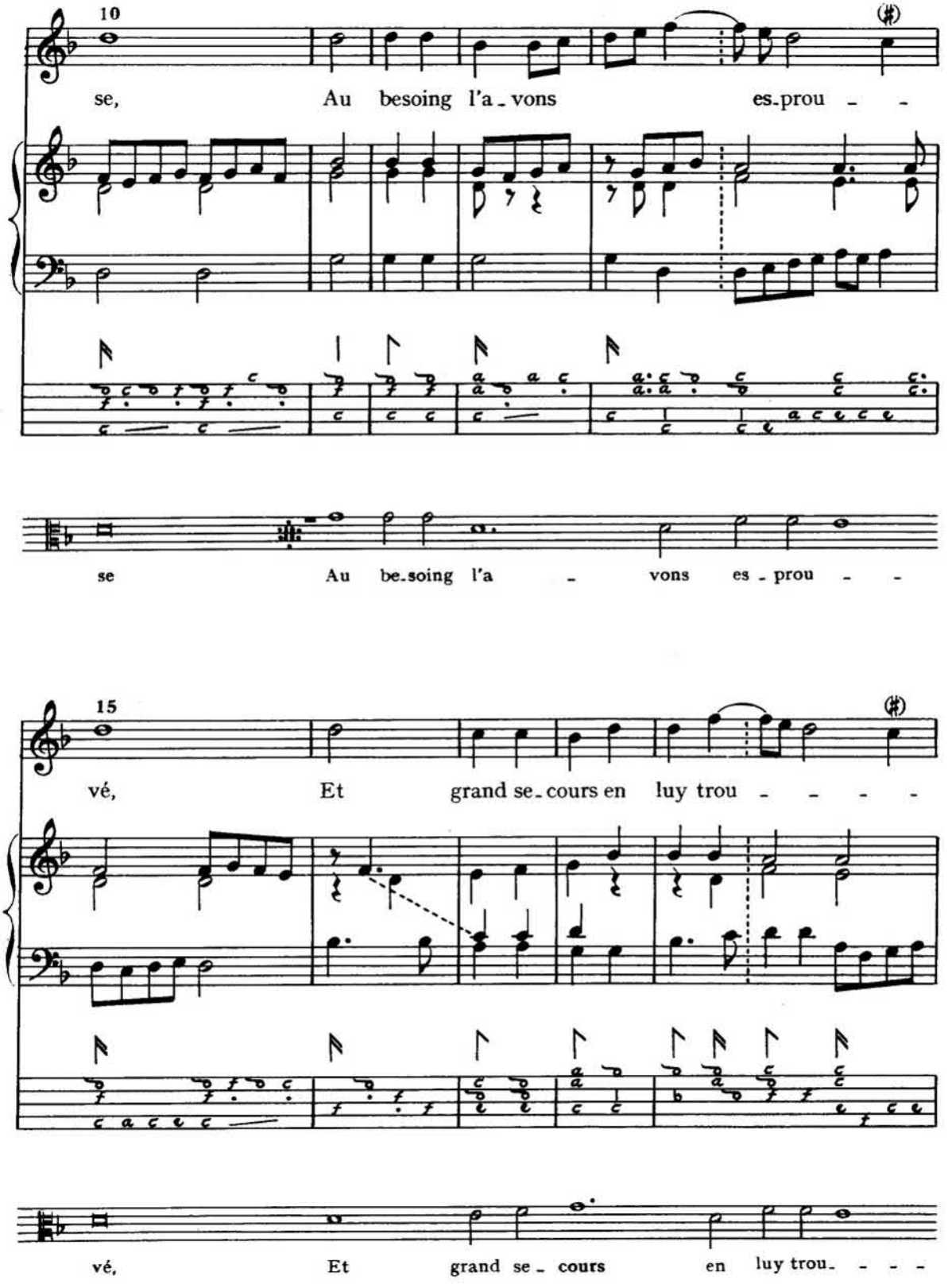
11.

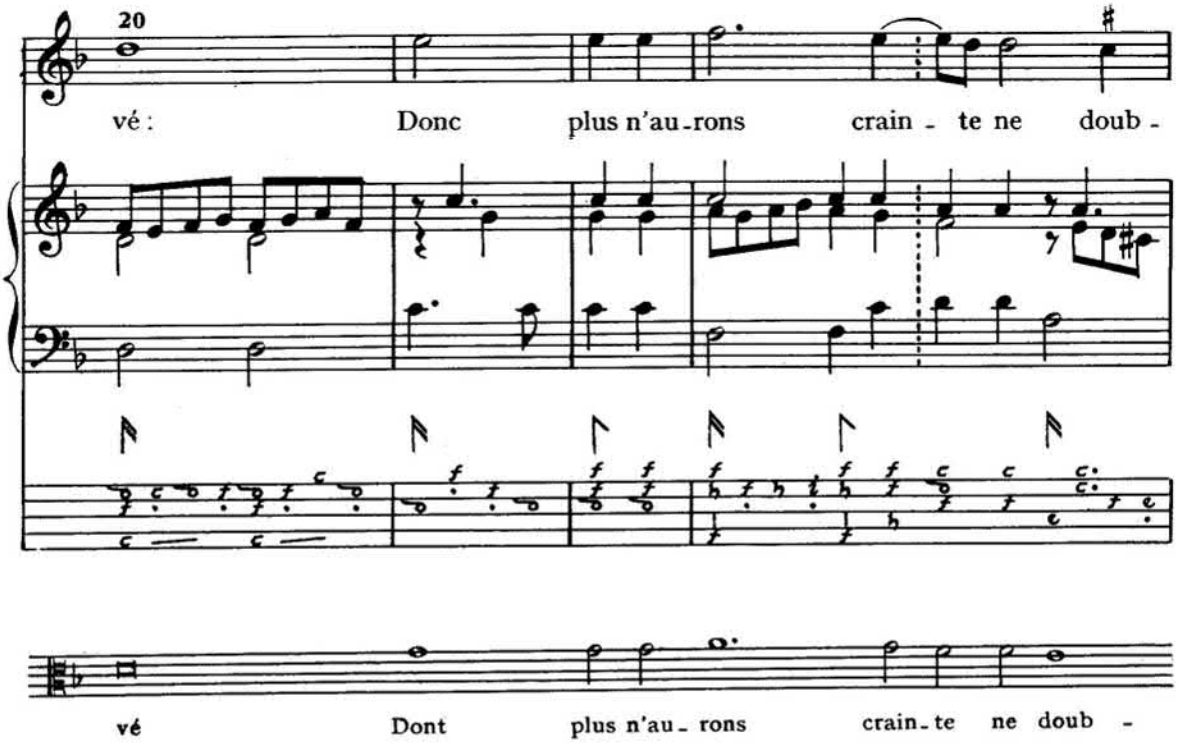
Deus noster refugium et virtus

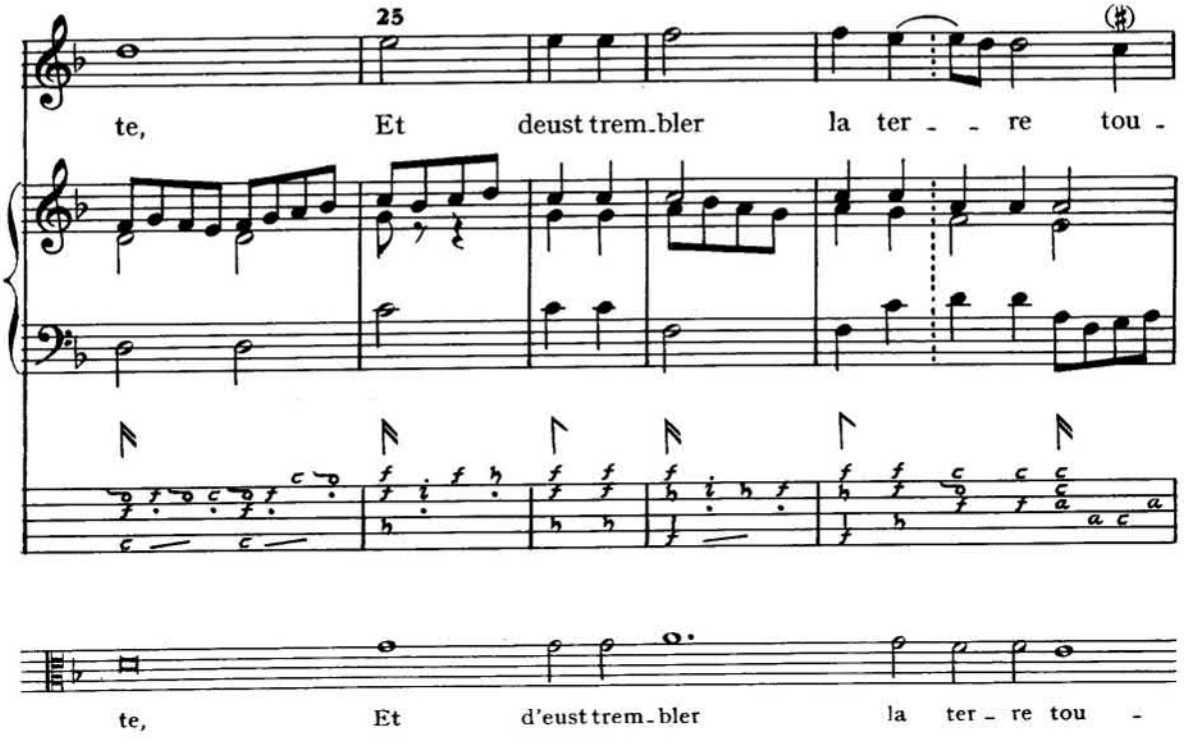
PSAUME XLVI

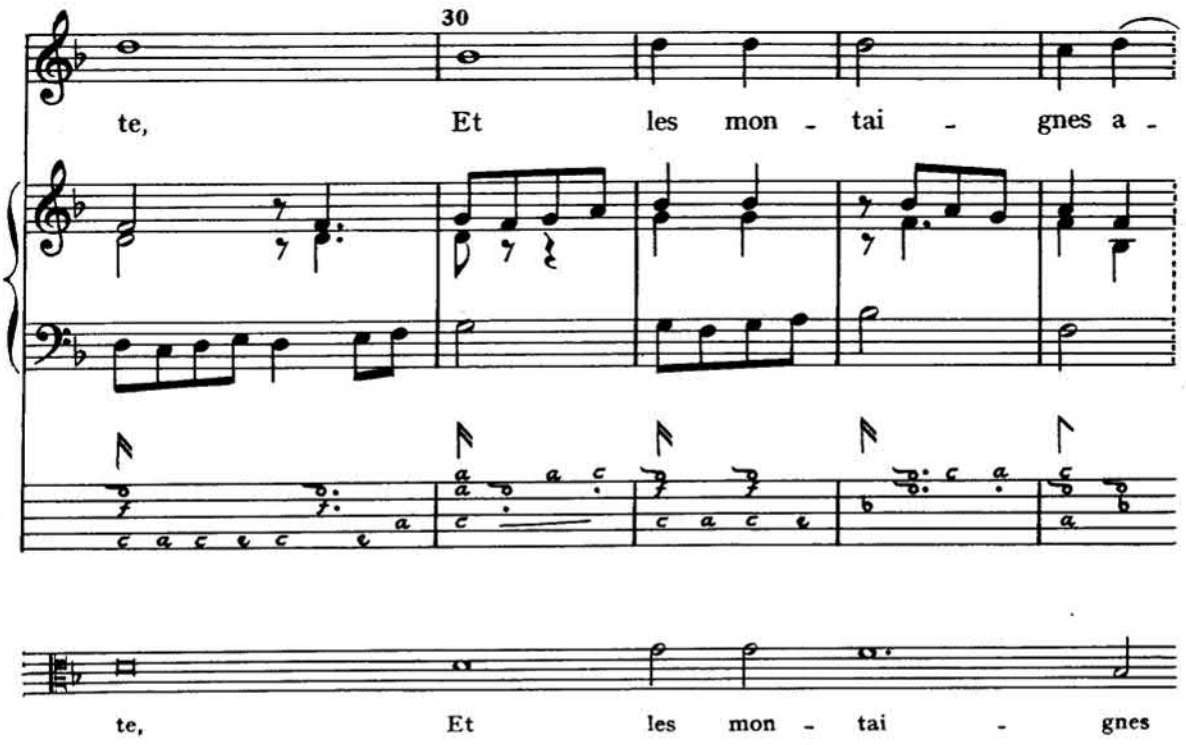
La voix, h sur la premiere

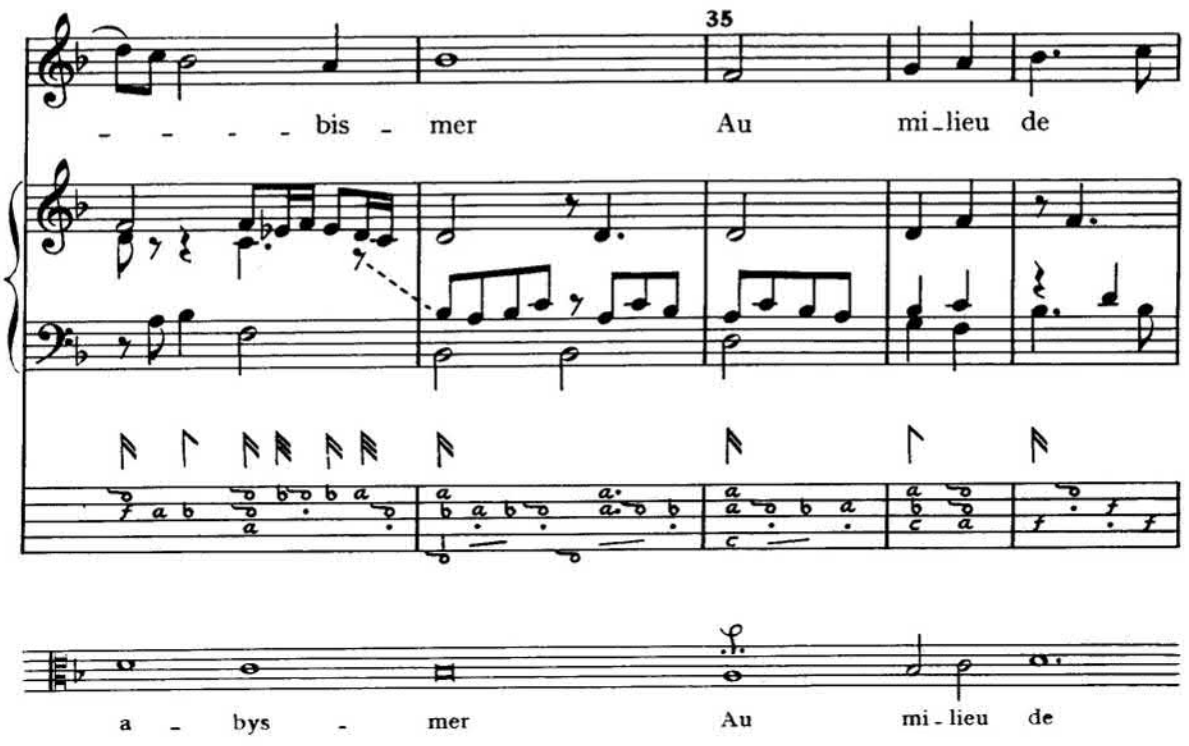


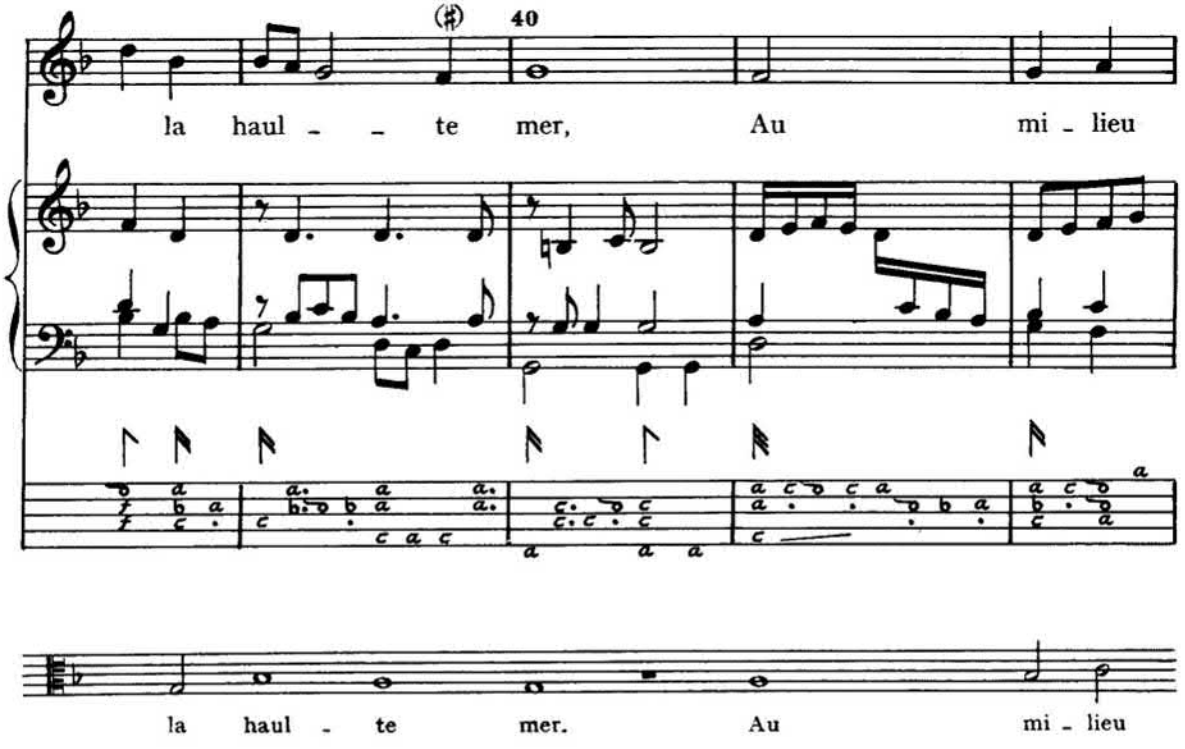

10
se, Au besoing l'a_vons es_prou_ _
se Au be_soing l'a _ vons es _ prou _ _
15
vé, Et grand se_cours en luy trou_ _ _ _
vé, Et grand se _ cours en luy trou_ _ _ _

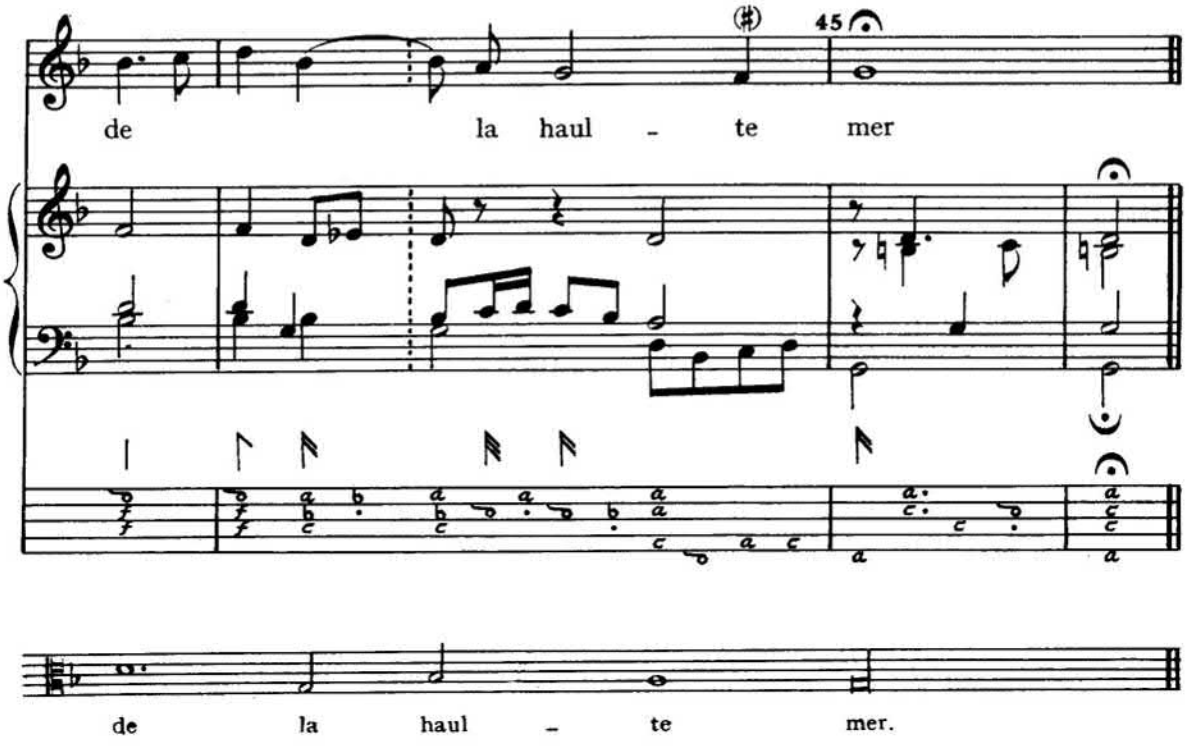

20
vé : Donc plus n'au-rons crain - te ne doub -
vé Dont plus n'au - rons crain-te ne doub -


25
te, Et deust trem-bler la ter - - re tou -
te, Et d'eust trem-bler la ter - re tou -


30
te, Et les mon - tai - gnes a -
te, Et les mon - tai - gnes


35
- - - - - bis - mer Au mi-lieu de
a - bys - mer Au mi-lieu de


40
la haul - - te mer, Au mi - lieu
la haul - te mer. Au mi - lieu

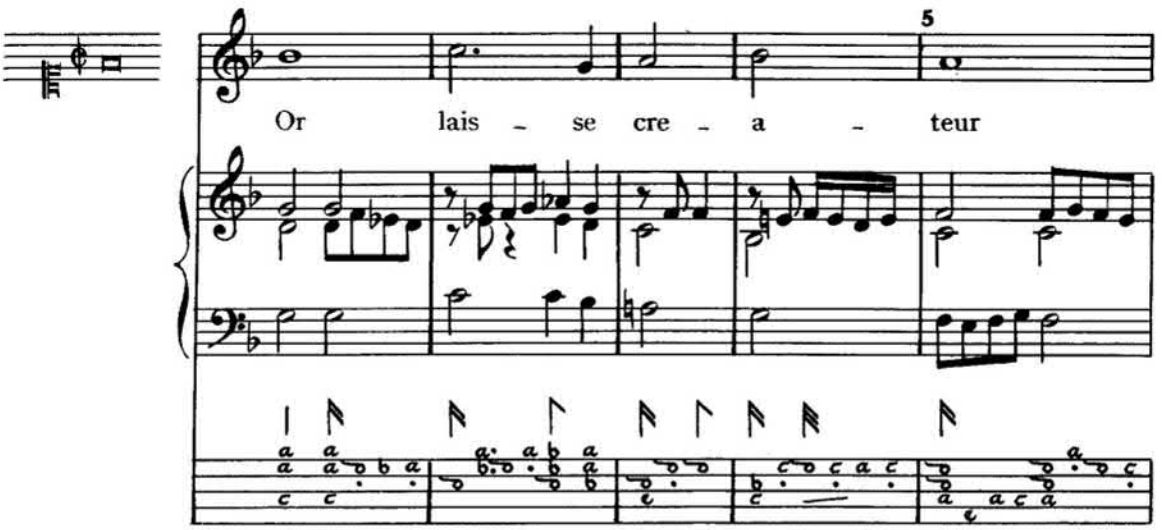

45
de la haul - te mer
de la haul - te mer.

12.

Nunc dimittis

(CANTIQUE DE SIMEON)

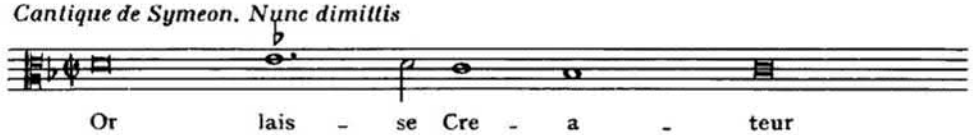
La voix, d sur la premiere

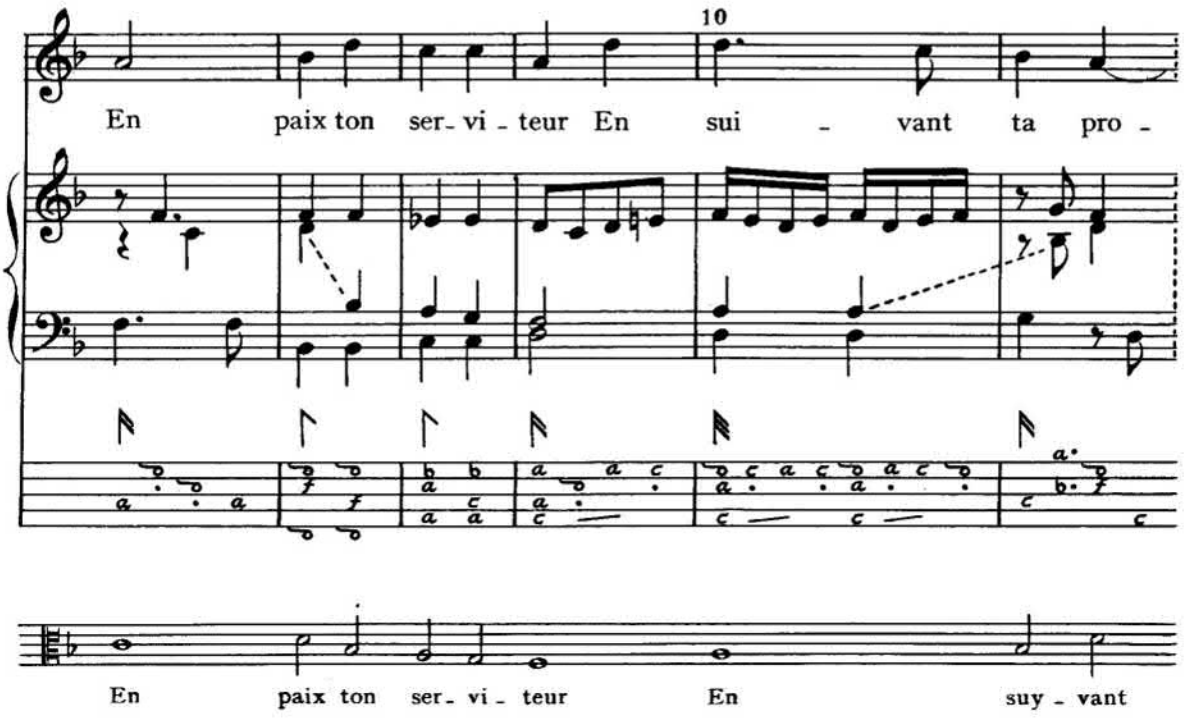


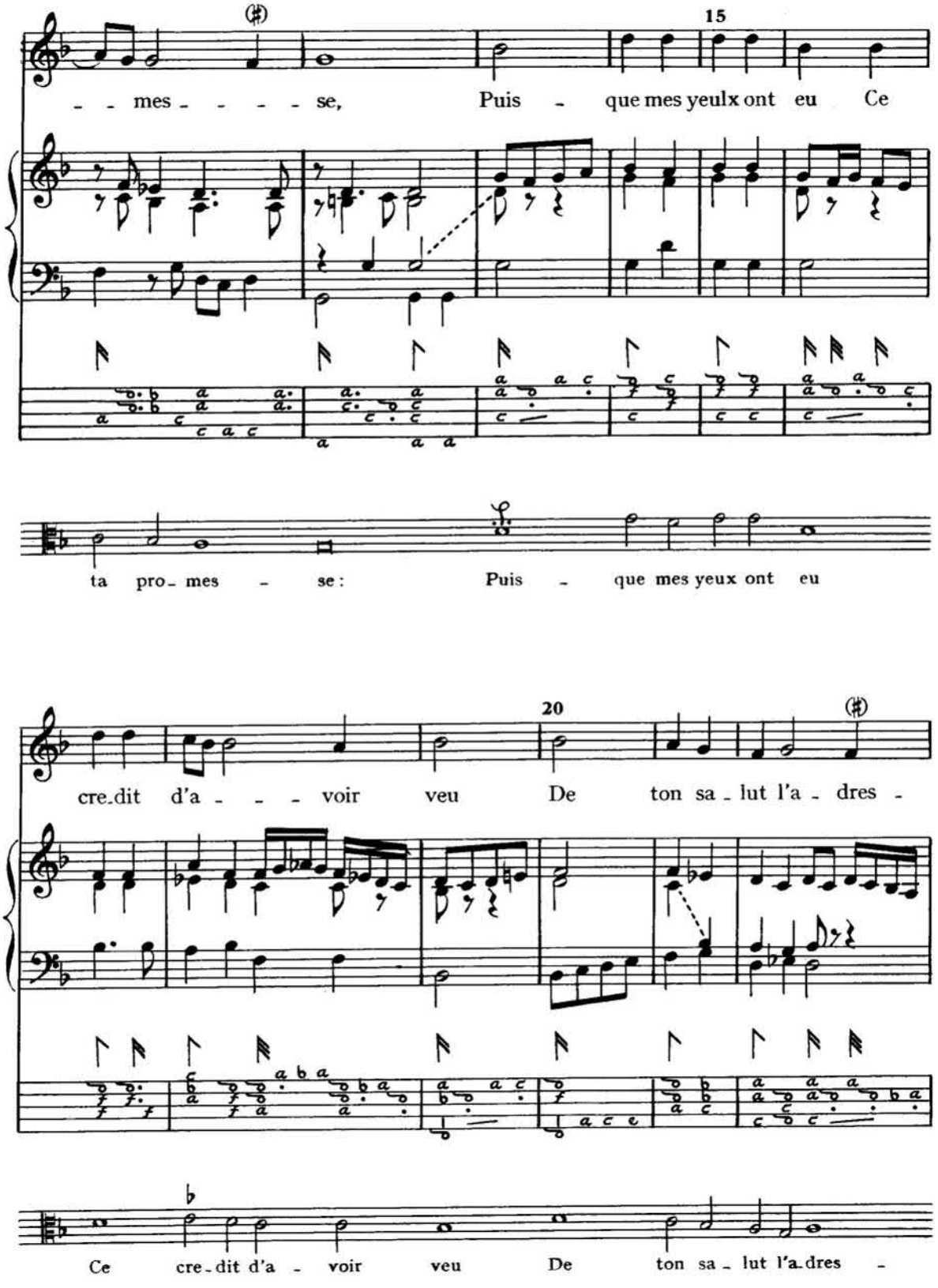
fol. 20

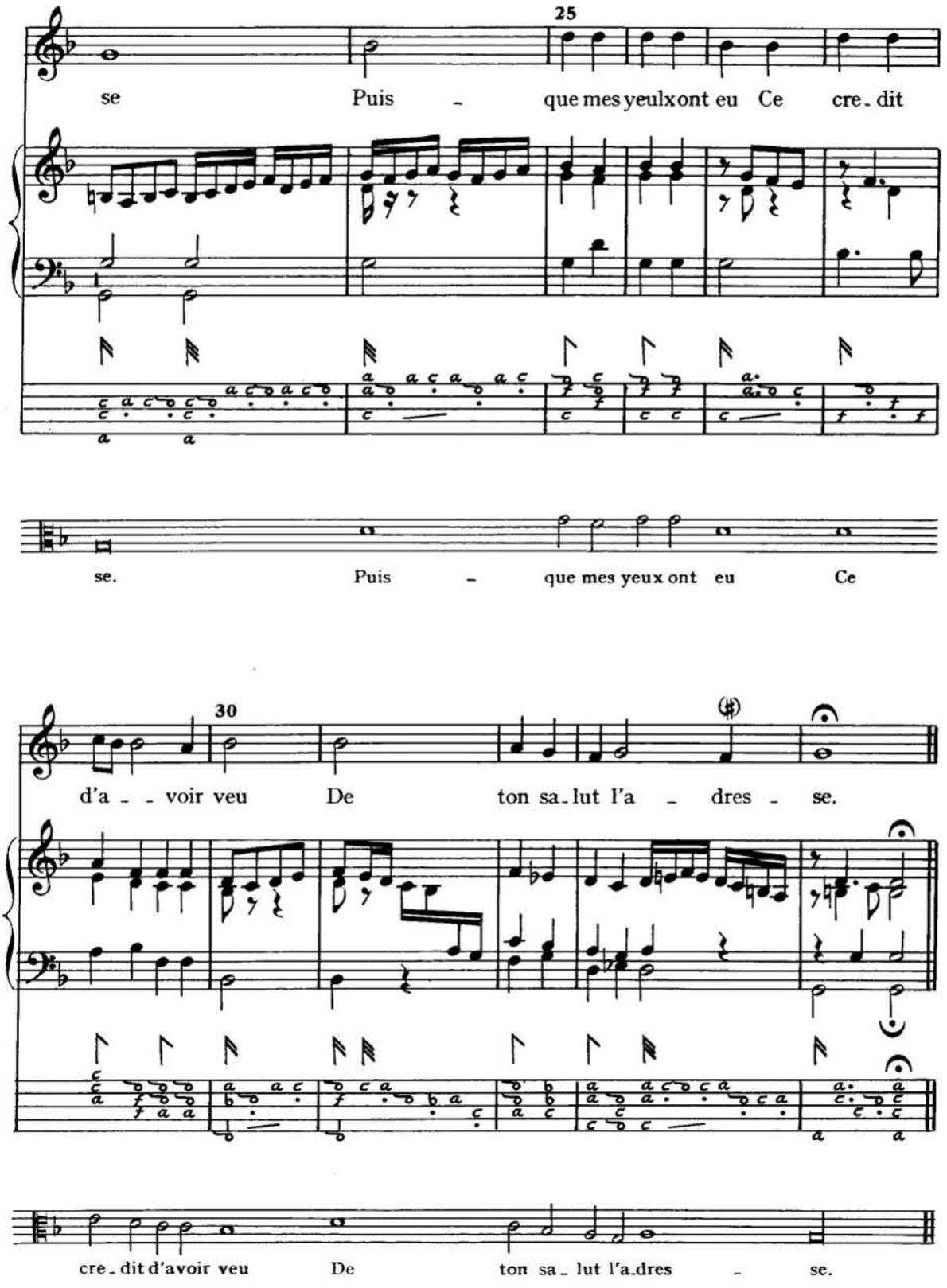
Cantique de Symeon. Nunc dimittis

Tenor de Certon






15
- - mes - - - - - se, Puis - que mes yeulx ont eu Ce
ta pro- mes - se: Puis - que mes yeux ont eu
20
cre-dit d'a - - - voir veu De ton sa - lut l'a - dres -
Ce cre-dit d'a - voir veu De ton sa - lut l'a-dres -

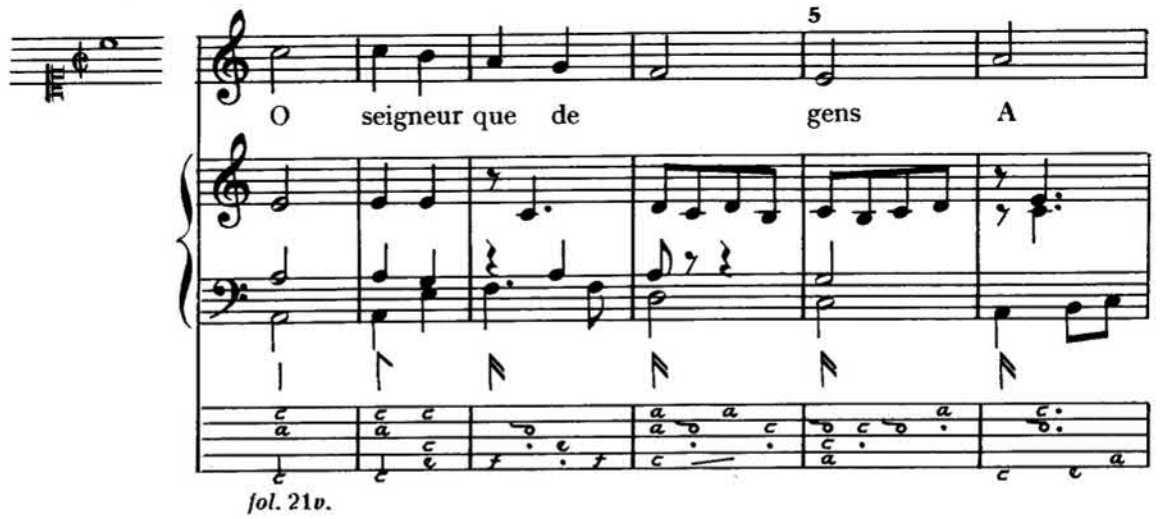

25
se Puis - que mes yeulx ont eu Ce cre - dit
se. Puis - que mes yeux ont eu Ce
30
d'a - - voir veu De ton sa - lut l'a - dres - se.
cre - dit d'avoir veu De ton sa - lut l'a - dres - se.

13.

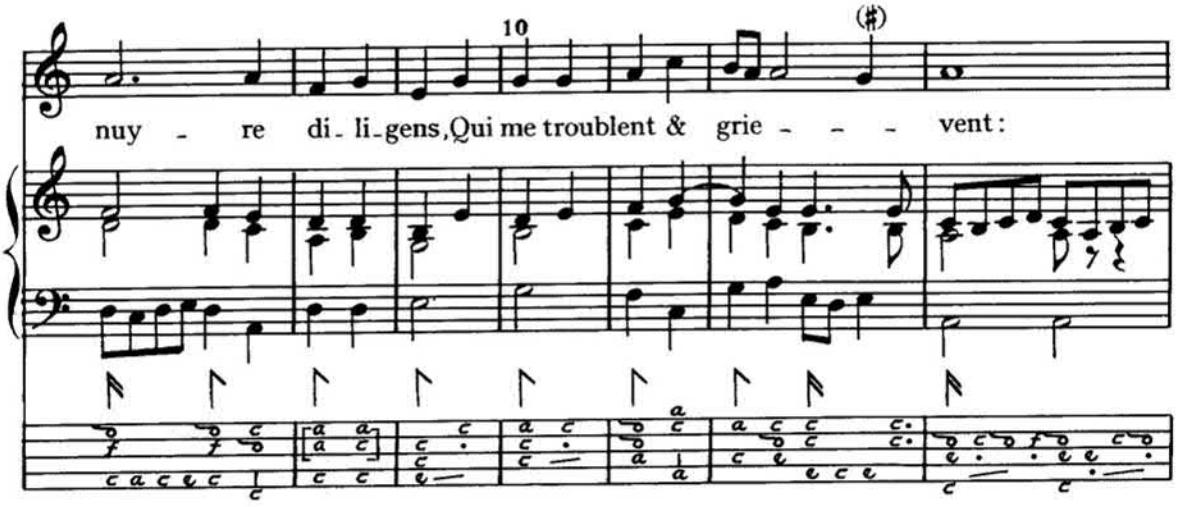
Domine quid multiplicati sunt

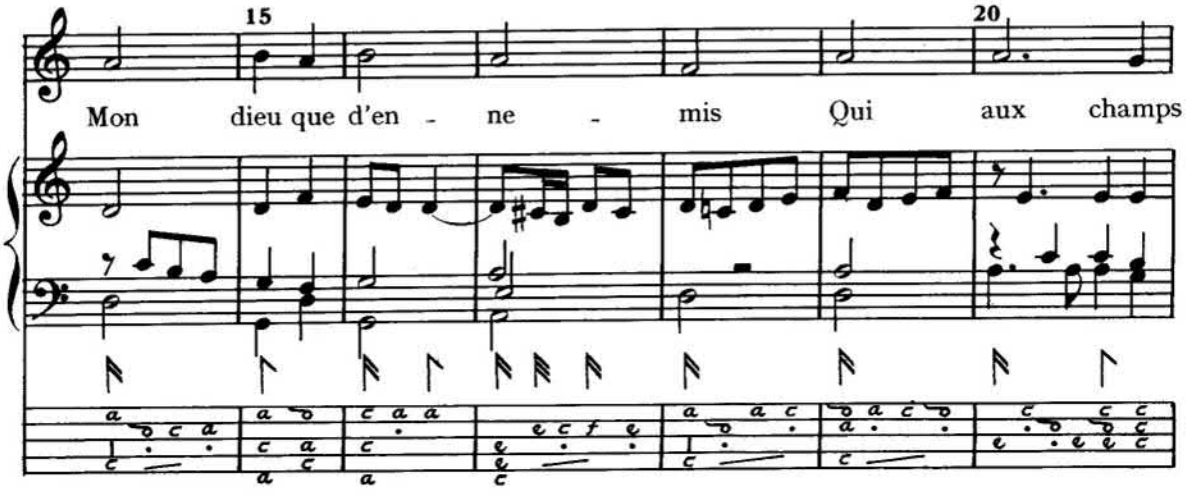
PSAUME III

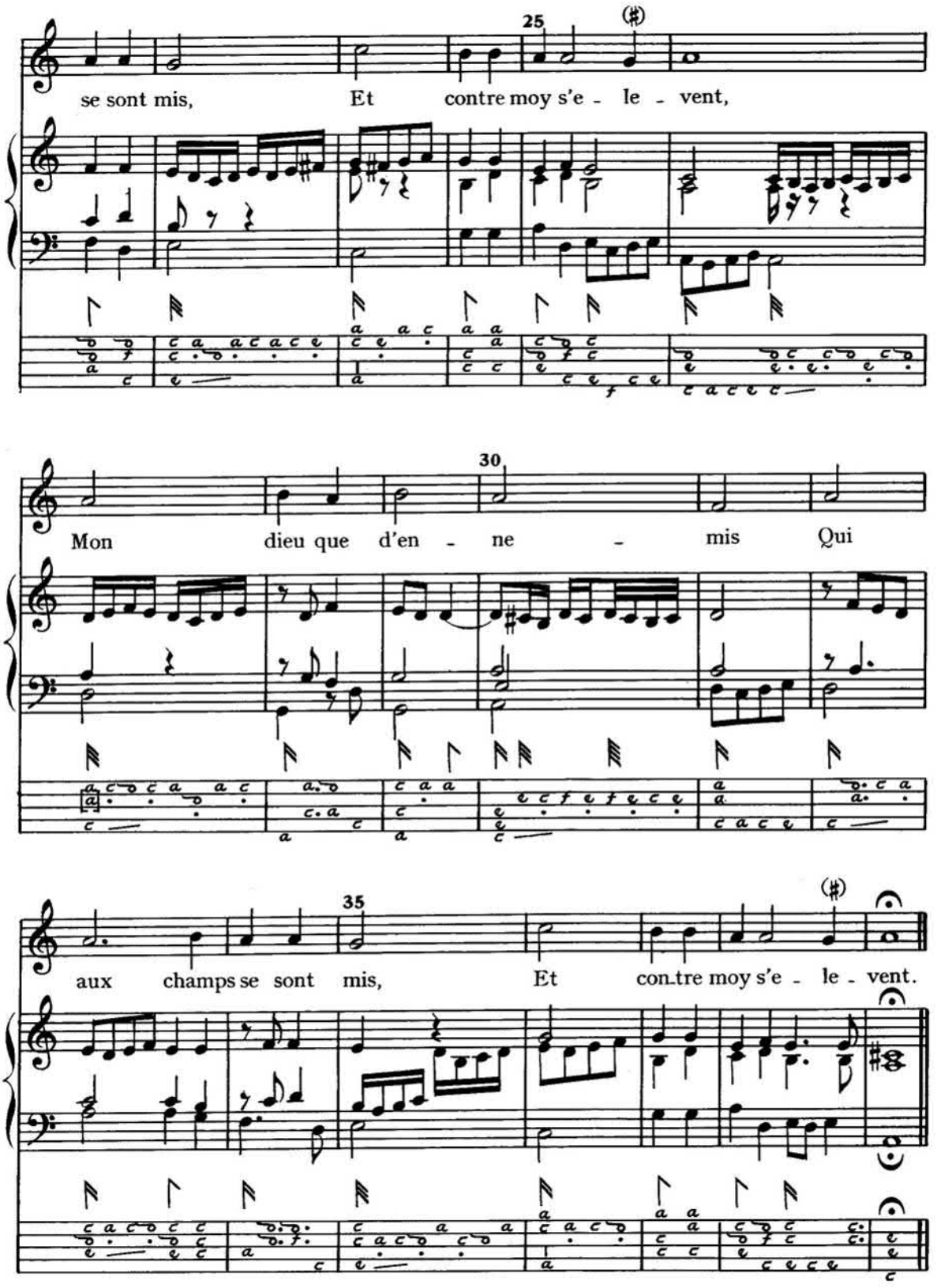
La voix, f sur la premiere



fol. 21v.

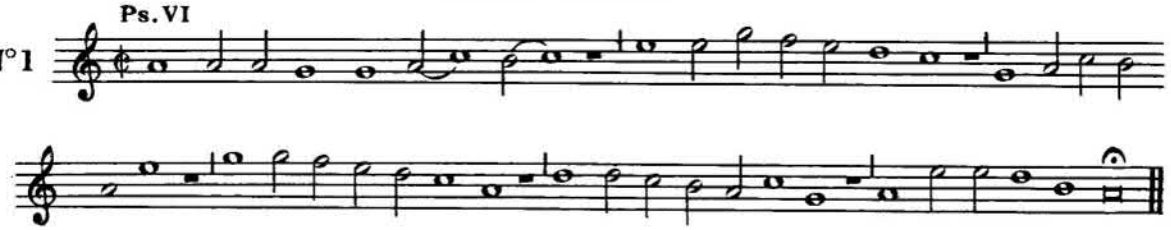




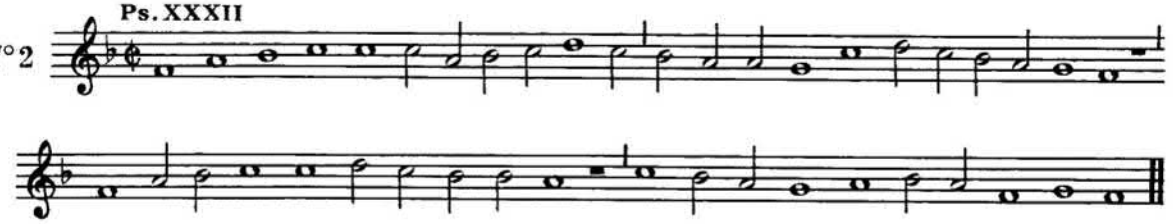

25
se sont mis, Et contre moy s'e - le - vent,
30
Mon dieu que d'en - ne - mis Qui
35
aux champs se sont mis, Et con.tre moy s'e - le - vent.

APPENDICE

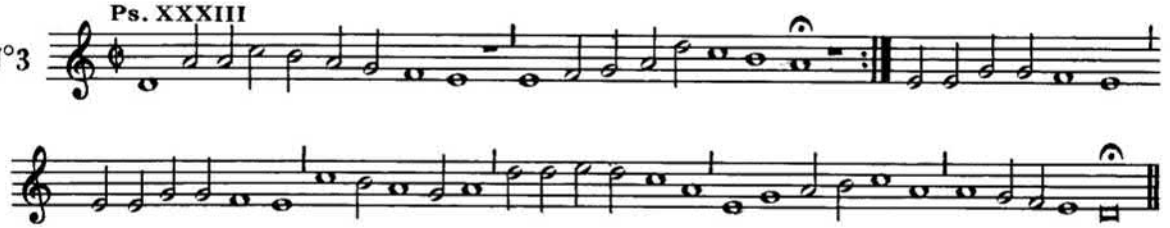
N°1 Ps. VI



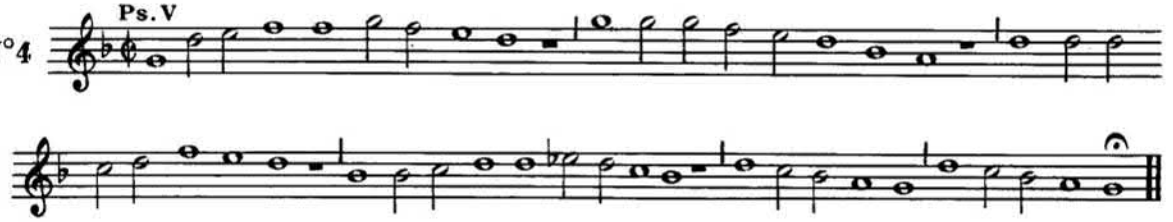
N°2 Ps. XXXII



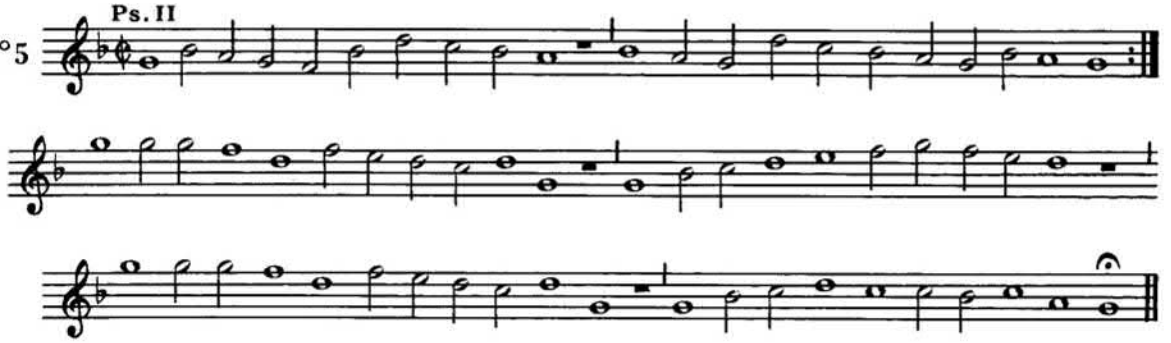
N°3 Ps. XXXIII



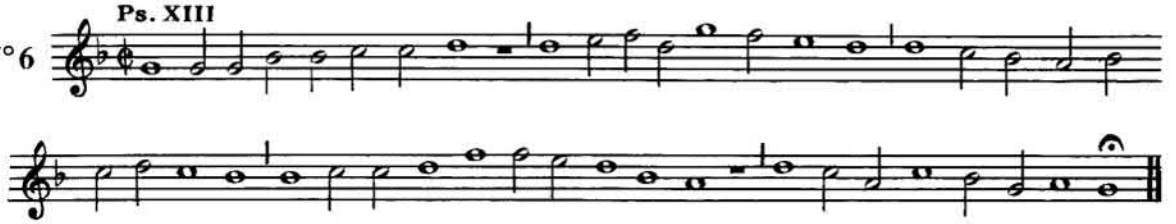
N°4 Ps. V



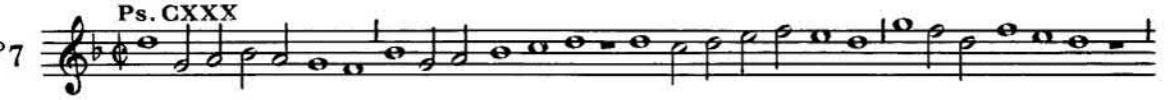
N°5 Ps. II

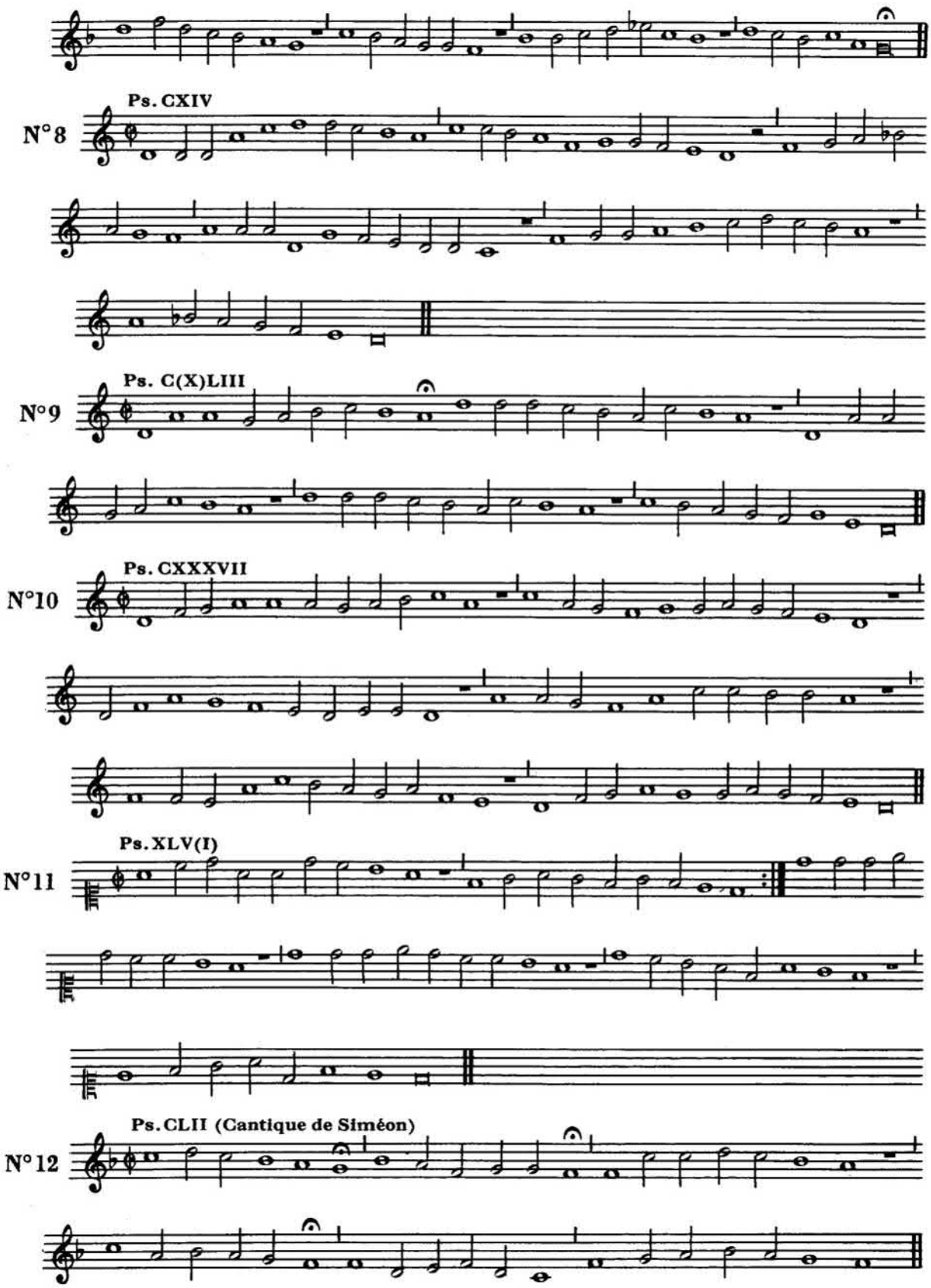


N°6 Ps. XIII



N°7 Ps. CXXX




Ps. CXIV
N°8
Ps. C(X)LIII
N°9
Ps. CXXXVII
N°10
Ps. XLV(I)
N°11
Ps. CLII (Cantique de Siméon)
N°12

Imprimerie Louis-Jean - GAP Dépôt légal n° 99-1957

Partitions disponibles à l'adresse :

https://imslp.org/wiki/Category:Van_Gilst,_Daniel/Editor